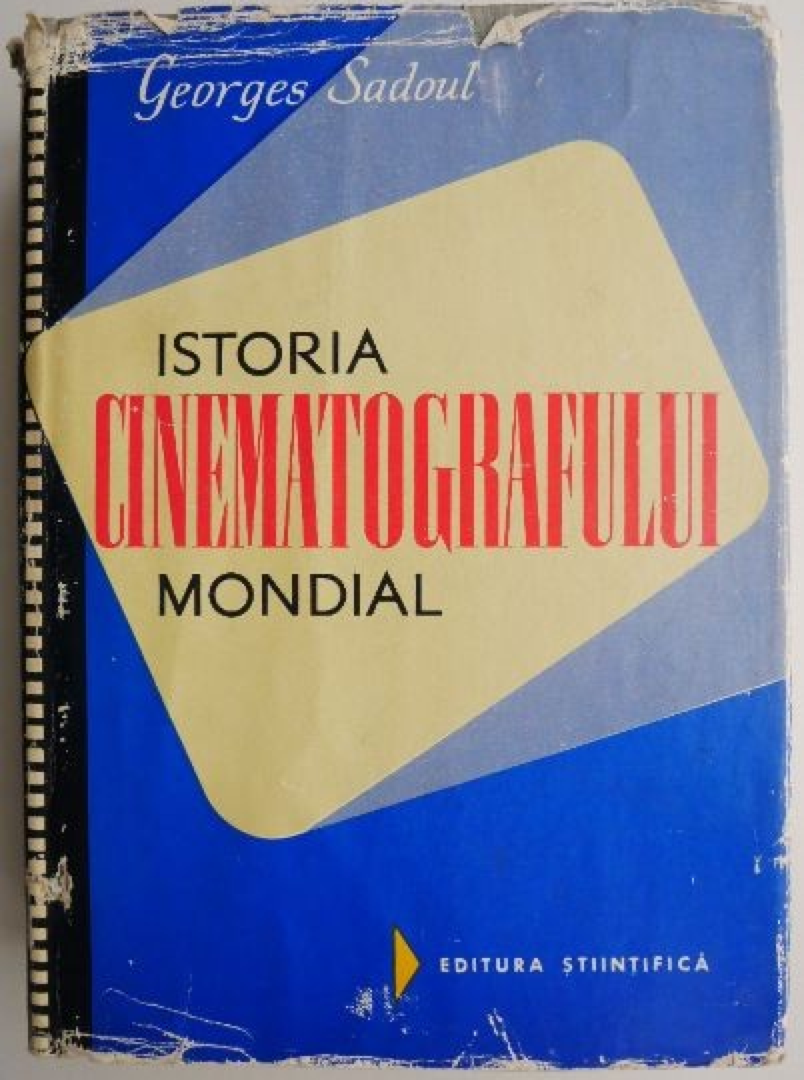


Georges Sadoul

ISTORIA CINEMATOGRAFULUI MONDIAL

EDITURA ȘTIINTIFICĂ

GEORGES SADOUL

ISTORIA CINEMATOGRAFULUI MONDIAL

DE LA ORIGINI PÎNĂ ÎN ZILELE NOASTRE

CUVÎNT ÎNAINTE

Ca și alte istorii ale cinematografiei, cartea lui Georges Sadoul începe cu o observație semnificativă: „O artă s-a născut sub ochii noștri. Pictura sau muzica există de milioane de ani. Pe Lumière sau pe Méliès i-am cunoscut. I-am fi putut vedea pe Edison sau pe Reynaud“.

Cinematograful a apărut la sfîrșitul secolului trecut ca un joc tehnic, ca o varietate de „știință amuzantă“. La începutul secolului nostru a căpătat existență artistică. În mai puțin de cincizeci de ani a devenit arta cu cea mai mare putere de difuzare, întrecînd, poate, și bătrîna artă literară. Cartea lui Sadoul dă cifre grăitoare.

Această evoluție pune istoricului artei cinematografice probleme speciale. În toate artele constituite mai de mult, cercetătorul are la îndemînă mijloace variate care se ajută și se controlează reciproc. Bibliotecile, muzeele, partiturile, discurile oferă surse de informare. Pe harta muzicii, literaturii sau plasticii spațiile albe sînt relativ rare. Evoluția cinematografului e mai greu de reconstituit istoric. Filmul a fost socotit vreme îndelungată drept un amuzament acceptat cu indulgență. A fost tratat cu dispreț de oamenii serioși, trecut printre spectacolele de bîlci. Mulți cineaști cunoscuți și-au început activitatea în primul deceniu al secolului nostru, exploatînd cîte un nickel-odeon *— termen ironic, care s-ar putea traduce aproximativ prin „templu al artei de doi bani“. Cinematograful și-a trăit primul deceniu alături de „femeia-șarpe“ și de „copilul cu două capete“. Mai tîrziu, cînd a pătruns în săli somptuoase, aspectul de afacere bănoasă — aspect asupra căruia vom reveni — și deci primatul amuzamentului s-a păstrat. Deși în 1920 Chaplin dăduse cîteva dintre marile lui filme, a trebuit să apară recolta uimitoare a cinematografului sovietic pentru ca noua artă să se impună și celor mai estetizanți. Vorbesc cu venerație de Eisenstein, Pudovkin sau Dziga Vertov chiar și pagini de istorie cinematografică violent reacționare.*

Pentru istoricul cinematografului, prelungita neglijare a valorii artistice implică un plus de greutăți. Filmele au trăit sub semnul efemerului; cinematecile sînt instituții destul de recente. Documentele sînt greu de adunat, studiile de specialitate încă puține. E o situație care scoate mai mult în relief meritul cărții lui Sadoul. Cercetînd dezvoltarea filmului pe plan mondial, pe baza unei informații variate și minuțioase, el face pionierat.

Aceasta e o primă dificultate, dar condițiile specifice de dezvoltare a cinematografului în capitalism pun istoricului probleme mai grele.

Artă de sinteză — cinematograful și-a creat treptat un limbaj propriu, care nu se confundă cu nici unul dintre limbajele artelor componente, luate separat. Dezvoltarea filmului și dezvoltarea criticii și esteticii de specialitate cunoaște încercări numeroase de a reduce necunoscutul la cunoscut, de a identifica noua artă cu una dintre cele care au generat-o, de a o „teatraliza", „plasticiza" sau „literaturiza". „Filmul de artă" din 1910, opereta filmată dintre cele două războaie, literaturizarea prin exces de dialog practicată de cineaștii din „valul nou" al cinematografiei franceze s-au dovedit și se dovedesc a fi hibrizi ai artei.

„Filmul spectacol" e un binevenit mijloc tehnic de a fixa pe peliculă teatrul sau opera. Spectatorii de pretutindeni pot asista, astfel, la spectacolele Teatrului de artă din Moscova sau ale Comediei Franceze. Dar nu mai e nevoie de argumentat că în astfel de cazuri nu avem de-a face cu cinematograf propriu-zis. Pus să aleagă cîteva filme de valoare incontestabilă, nimeni nu va desemna un film spectacol.

E ușor de arătat pornind de la Potemkin, Timpuri noi, Milionul, *ori de la recenta* Baladă a soldatului, *că ceea ce spune cinematograful nu se reduce la o altă artă, nici la o sumă de arte, că „metafora cinematografică" e altceva decît metafora literară.*

Artele n-au fost niciodată separate. Deși miturile vechilor greci le-au atribuit specializări stricte, muzele și-au amestecat de la început domeniile. Teatrul a fost prima sinteză în care s-au întrunit literatura, plastica și, cu rol ajutător, muzica. De-a lungul timpului s-au înmulțit asemenea îmbinări între literatură și muzică — oratoriul sau liedul, între muzică și plastică — dansul. Fiecare îmbinare a existat și există independent, în măsura în care își descoperă un limbaj propriu, altul decît suma aritmetică a celor două limbaje componente. Fiecare nouă artă ajunge în stare să alcătu-

iască alt tip de imagine, să comunice semnificații generale, manipulînd mijloace de expresii specifice.

Faptul e evident în cazul filmului, cea mai recentă, mai complexă și mai răspîndită dintre artele de sinteză. Modul său original de a reflecta realitatea nu mai poate fi pus la îndoială. Într-o imagine cinematografică nu putem izola limbajele fiecărei arte componente — literatura, fotografia în mișcare, muzica etc. Forța imaginii cinematografice depinde de capacitatea de a selecta, accentua și opune diversele planuri de expresie. Un exemplu luat din magnificul film despre Stalingrad al lui Ermler: într-un moment crucial al bătăliei, se rupe firul telefonic care leagă comandamentul de un sector important al frontului. Șoferul comandantului se oferă să încerce reparația în plin foc. Șoferul a găsit ruptura, dar, lovit mortal, n-a mai putut înnoda firele. Cu o sforțare desperată, le-a strîns între dinții încleștați. Cadrul ne înfățișează ostașul prăbușit la pămînt. Pe firul astfel refăcut se aude convorbirea comandantului cu unitatea. Numai cinematograful putea exprima în acest mod puterea patriotismului sovietic. Numai cinematograful poate folosi laitmotivul plastic — drumul care apare la început și la sfîrșit în Balada soldatului, *drumul pe care se pierde Alioșa. Iarăși, numai în film repetarea unui gest în alte condiții dobîndește o tulburătoare forță de sugestie. Regizorii filmului* Casa în care locuiesc *au înțeles admirabil acest lucru. Să mai adăugăm din nenumăratele exemple posibile și unul care arată modul specific în care filmul poate trata simbolul. Găsim astfel de simboluri în toată opera lui Chaplin și mai ales în* Timpuri noi. *Aparatul de mîncat care se dereglase și-l asaltează pe erou e o memorabilă plasticizare a rolului antiuman al mașinii în capitalism. Alt moment: Charlot și-a găsit, în sfîrșit, un liman provizoriu. Are și un adăpost, ce-i drept, o cocioabă șubredă. În fața casei, o mică baltă. Dimineața, țanțoș, Charlot apare în costum de baie. Plonjează ca un înotător de clasă și se pomenește așezat în capul oaselor. Apa avea douăzeci de centimetri adîncime. În succesiunea celor două atitudini e tot contrastul dintre aspirații și posibilități al personajului chaplinian.*

În toate exemplele citate procedeul are valoare expresivă, deci capacitatea de a transmite semnificații. Sublinierea nu e inutilă. După cum am spus, specificul filmului, existența lui ca artă independentă sînt foarte rar contestate astăzi. Dar sensul în care e privit acest specific variază, ca în orice artă, după ideologiile de clasă opuse. Estetismul burghez cultivă valorile cinematografice „pure" și pune în paranteză conținutul. Reține și laudă acrobația cu *unghiurile de filmat sau cu pista sonoră de pe peliculă. O asemenea perspectivă nu poate decît înjosi cinematograful. Jocul cu unghiurile de filmare nu are valoare estetică mai mare decît trucajul cel mai grosolan, de pe vremea cînd filmul era doar o curiozitate de bîlci. Nu un unghi original de filmare ne izbește în* Casa în care locuiesc, *în scena în care eroul află de moartea Valiei. Imaginea luată de sus, din vîrful unei scări în spirală, traduce vizual lovitura cumplită și neașteptată.*

În Ultimul țărm, *curajosul film al lui Sidney Kramer, nu e vorba de un simplu efect de tăcere, ci de viziunea apocaliptică a unui oraș golit de viață, amuțit pentru totdeauna de războiul atomic. Specificul filmului — elementele complexe care-l alcătuiesc, alternarea planurilor și unghiurilor, estomparea sau intensificarea obsedantă a unui zgomot, muzica de film, folosirea culorii ș.a.m.d. — se valorifică estetic în măsura în care servește la răsfrîngerea, interpretarea și aprecierea vieții. În acest sens valorifică istoria lui Sadoul filmele cînd urmărește modul de constituire al limbajului cinematografic, consolidarea unei tradiții realiste pe care se sprijină inovația efectivă. Astfel sînt accentuate momentele și figurile principale — aportul lui Chaplin, al lui Clair și mai ales momentul de cotitură, apariția cinematografului sovietic, revoluționar în ideologie și în expresie.*

Dar pentru filmul creat în regim capitalist mai există un specific care își impune consecințele negative asupra conținutului și valorii artistice. În două cuvinte, el se traduce prin expresia contradictorie „artă-afacere".

Economicul determină ideologicul în orice orînduire. În conținutul artei, formă a conștiinței sociale, se regăsesc, exprimate în limbaj propriu și complicate de intervenția unui mare număr de factori secundari, contradicțiile bazei economice. Alături de această dependență — existentă în orice orînduire — arta devine în capitalism marfă și suferă ca marfă acțiunea legilor economice. Nu e un raport mecanic. Artistul face concesii sau se luptă să-și impună punctul de vedere împotriva editorului. Dar încă din 1905 Lenin a subliniat dependența scriitorului față de editor, a autorului față de directorul de teatru, a pictorului față de cumpărătorul burghez. În toate aceste cazuri, artistul e nevoit să se gîndească la soarta operei lui pe piața capitalistă. Dar nu creează sub controlul direct al „producătorului", așa cum se întîmplă în cinematograf. În cinematograf, această dependență va forma conducerea directă a „producătorului" capitalist.

Creaţia unui film e o afacere costisitoare. Artă de echipă, filmul pretinde colaborarea unui mare număr de artişti şi tehnicieni, pretinde mijloace materiale masive, cifrate în milioane. Se întîmplă uneori în ţările capitaliste ca pasiunea revoluţionară să ducă la realizarea vreunui film care, cu teribile greutăţi materiale, înfruntînd piedici diverse sau chiar acţiuni poliţiste, să spună deschis adevărul social. Astfel, filmul Sarea pămîntului*, a fost realizat de cîţiva excomunicaţi de Hollywood şi de muncitori sindicalişti. Dar, în general, în statele capitaliste scenaristul sau regizorul sînt în primul rînd funcţionarii unei întreprinderi industriale, aflate sub controlul producătorului. Anecdotica inspirată de pregătirea şi gustul artistic al producătorilor e foarte bogată. Mai toate istoriile cinematografice citează fraza unuia dintre ei care-l descoperise pe Shakespeare şi era indignat că dramaturgul englez a ratat atîtea subiecte tari. Consecinţele raportului artă-afacere sînt multiple: stilul comercial, cultul vedetei, moda care domneşte suverană,* box-office-ul *— evidenţa încasărilor aduse de fiecare actor şi regizor, considerată drept criteriul principal de valoare.*

Cartea lui Sadoul cuprinde capitole de sociologie cinematografică semnificative, care traduc toată înjosirea artei. Reversul artei-afacere este golirea de conţinut şi şablonizarea. Mai este şi servitutea politică şi artistică a creatorilor.

În prefaţa sa la ediţia sovietică, Georges Sadoul subliniază latura de propagandă a filmului, care ajunge să echivaleze pentru capitalist aspectul marfă:

„Capitaliştii au înţeles repede că filmul nu este numai o marfă care aduce profituri, ci şi un extraordinar mijloc de propagandă. Cînd capitaliştii şi-au dat seama de însemnătatea cinematografului, au încercat să-l transforme într-un nou opium pentru popor, într-o fabrică de vise, într-o maşină pentru confecţionarea de filme care să abată atenţia poporului de la interesele lui vitale, să-l supună voinţei unui pumn de oameni“. Mai mult decît orice altă artă, filmul a fost folosit pentru propaganda războinică şi antisovietică. Caracteristică pentru situaţia specială a creatorului în capitalism este cenzura de tipul „Oficiului Johnson“ din S.U.A., care, cu consensul producătorilor, supraveghează politic şi moral filmele, le controlează ideile şi măsoară lungimea săruturilor. Producătorii s-au străduit să fixeze filmele pe gustul politicienilor retrograzi şi al ipocriziei puritane.

Orice unilateralitate ar fi absurdă. Ca şi în celelalte arte create în capitalism, şi în film se afirmă gîndirea înaintată şi originalitatea.

Nu mai este nevoie să cităm nume; ele alcătuiesc o bună parte din însăşi istoria cinematografului — artă desprinsă de business, *în luptă cu el. Problema devine astfel mai grea pentru istoricul cinematografiei. El trebuie să fie şi economist.*

Istoria filmului e împletită strîns şi cu istoria tehnicii. Artele nu se reduc la tehnică, dar evoluţia materialului de expresie le lărgeşte sau le modifică domeniul, le transformă limbajul. Asupra literaturii, consecinţele schimbărilor în tehnica tiparului sînt mai indirecte. În muzică, evoluţia instrumentelor a transformat mai sensibil limbajul. Iar în cinematograf — apărut la un anumit punct de dezvoltare al tehnicii fotografice — fiecare mare invenţie a însemnat o răsturnare estetică, a dus la o perioadă de căutări, apoi la posibilităţi noi. Filmul sonor a stîrnit vîlvă. Folosit la început fără dibăcie pentru orgii de zgomote, a trezit protestele multor cineaşti şi critici care deplîngeau pieirea artei mute. În ultimii ani, cinemascopul a început să fie asimilat estetic, şi filmele pe ecran lat nu mai dau impresia de jucărie nouă. E probabil că şi cinematograful panoramic îşi va preciza posibilităţile — va trece de etapa curiozităţii.

Arta filmului este deci mai intim legată de tehnică — istoriograful ei trebuie să fie şi puţin tehnician.

Am pomenit de cîteva particularităţi ale cinematografiei pentru că meritul principal al volumului de faţă este tocmai că respectă într-o măsură notabilă cerinţele speciale.

Autor al unei masive şi foarte documentate istorii a cinematografului în cinci volume, al unei cunoscute monografii despre Chaplin, critic cinematografic al revistei „Lettres françaises" Georges Sadoul întruneşte însuşiri care nu sînt uşor de reunit în lumea filmului apusean. Acolo filmul fiind în primul rînd afacere, critica cinematografiei se mai confundă — mai mult sau mai puţin mascat — cu reclama. Iar criticii care refuză compromisul şi indulgenţele rentabile reacţionează de multe ori estetizant, urmăresc iluzorii valori pure, sînt hipnotizaţi de un unghi de filmare şi pierd din vedere semnificaţiile ideologice. La Sadoul, perspectiva critică serveşte concepţiei marxiste. Sadoul nu se mărgineşte să constate iritat imixtiunea comerţului în cinematografie, ci cercetează minuţios latura economică — felul cum legile capitaliste şi-au spus cuvîntul în concurenţa dintre întreprinderile de filme, consecinţele artistice ale fenomenului. E de mare interes sociologic şi estetic capitolul despre lupta trustului lui Edison cu producătorii independenţi sau cel despre formarea primei mari întreprinderi franceze.

Semnificativ pentru modul cum concurența capitalistă poate acționa asupra dezvoltării tehnicii sînt și datele cu privire la apariția filmului sonor. Invenția exista, dar casele de filme împiedicau aplicarea ei, căci o considerau — așa cum s-a și dovedit — ruinătoare pentru producția de filme mute. A trebuit ca o întreprindere în pragul falimentului — „Warner Brothers" — să încerce a se salva financiar, cumpărînd și aplicînd patentul.

Astfel, Sadoul reușește un tablou de ansamblu al filmului ca întreprindere capitalistă. Cartea consemnează procesul concentrării de capitaluri în cinematografia occidentală: „Aceste două întreprinderi — „Morgan" și „Rockefeller" — au dominat cele opt principale case de producție din Hollywood. La începutul filmului vorbitor, «Warner» și «Fox» au încercat să reziste tutelei. Au pornit procese lungi și costisitoare, care s-au sfîrșit prin victoria monopolurilor".

Dar Sadoul se ferește de sociologizare și studiază foarte feluritele situații individuale, modul cum tendințele progresiste și descoperirile artistice au izbutit, adesea mutilate sau învăluite, să străpungă stilul comercial și prohibițiile retrograde. Cu toate acestea critica lui nu privește întotdeauna filmul ca un tot și aprecierile privind conținutul sînt uneori desprinse de analiza formelor de realizare și înecate în ele (de pildă aprecierile cu privire la filmul „Nașterea unei națiuni"). Sadoul scoate în relief urmările dominării macchartiste în cinematografia americană. Faptele citate în carte arată consecințele dezastruoase pe care le-au avut pentru coeficientul de artă din filmul american „vînătoarea de vrăjitoare" și mania anticomunistă ce s-a manifestat la Hollywood după 1947. Ele au dus la ostracizarea unui număr de talente viguroase, la împînzirea studiourilor cu „liste negre".

Am exemplificat mai mult cu Hollywoodul, unde consecințele aspectului marfă sînt mai vizibile. Dar un merit cardinal al cărții lui Sadoul este că lărgește optica și are o mare putere de cuprindere.

Sînt mai bine de trei decenii de cînd cinematografia sovietică și-a afirmat mesajul revoluționar.

„Revoluția din Octombrie a creat un cinematograf de tip nou — scrie Sadoul în prefața citată — : cinematografia socialistă a înlăturat contradicția dintre artă și industrie, dînd în mîinile poporului toate uneltele și mijloacele de producție cinematografică".

Subliniind că cinematografia sovietică a exercitat o uriașă influență asupra celor mai buni cineaști din întreaga lume, Sadoul arată că primii pași ai cinematografiei de tip nou în țările de democrație populară se caracterizează aproape pretutindeni prin mari *realizări artistice. Istoria lui Sadoul exemplifică bogat noutatea, valoarea şi puterea de influenţă a filmului sovietic.*

Dar remarcabilă şi nouă este bogăţia de informaţii, urmărind dezvoltarea filmului în 70 de ţări, interesul pentru cinematografiile naţionale, aflate încă la început, capacitatea de a discerne aportul original sub stîngăciile primelor căutări. Aici greutăţile de informaţie sporesc. Nu toate filmele naţionale au avut circulaţie mai largă. Istoricul e nevoit să recurgă la surse indirecte. Cu toate acestea, vastul tablou al filmului mondial merită toată stima şi are certă valoare documentară.

Am dori să mai semnalăm şi ponderea pe care volumul o acordă etapei de invenţie. Treptat, din îmbunătăţiri tehnice şi invenţii parţiale, realizate în ţări felurite, cu scopuri felurite — de la milionarul excentric, care voia să-şi fotografieze caii de curse, la fiziologul Marey, inventatorul „puştii fotografice" — s-a pus temelia unei arte noi.

Dacă ţinem seama de specificul complex al filmului, înţelegem dificultăţile întîmpinate de o istorie care încearcă să îmbrăţişeze cele mai multe laturi. Se explică şi deficienţele unei atît de grele încercări. Este evident că în această carte latura descriptivă şi informativă domină uneori, în paguba analizei critice şi a dezbaterii estetice. Sadoul nu face simple bilanţuri, ci apreciază cu puterea de a caracteriza rapid şi spiritual, care aparţine de mult culturii progresiste franceze. Totuşi se simte, pe alocuri, nevoia adîncirii. Acumularea de fişe, atenţia îndreptată adesea unilateral asupra mijloacelor de expresie folosite de regizori fac să treacă pe al doilea plan sau elimină analiza tendinţelor ideologice-estetice care se înfruntă în cinematograful contemporan.

În cele şase decenii de cînd filmul a început să se constituie ca artă, s-au succedat şi s-au ciocnit şcoli şi curente felurite. Istoriei cinematografului îi revine sarcina de a le sistematiza şi analiza semnificaţia ideologico-artistică. Lucrul nu e uşor, pentru că aici domneşte o mare diversitate. Curentele sînt numeroase, felurite ca poziţie şi ca amploare. Dar ele nu s-au dezvoltat în retortă. Determinate de viaţa socială, influenţate de mişcarea altor arte, ele au evoluat întrepătrunse cu fenomenele generale de cultură. N-am înţelege mare lucru din neorealismul italian, dacă l-am separa de valul realist apărut în toate artele o dată cu lupta împotriva fascismului mussolinian şi înfrîngerea acestuia. Fronda în general stearpă, individualismul exacerbat, masca blazată caracteristice pentru multe din filmele noului val al cinematografului francez, se regăsesc în literatură şi în eseistica filozofică.

Aici ni se pare că istoria lui Sadoul a învins greutățile în măsură mai mică. Curentele nu sînt raportate suficient la contextul lor ideologic. Analiza conținutului ideologic-politic, așa cum e exprimat în limbajul specific al cinematografului, e făcută adesea temeinic, dar nu e urmărită totdeauna cu consecvență, axată pe opoziția fundamentală dintre diversele forme de realism și antirealism. Observațiile se limitează uneori la cîte un detaliu plastic. De aici și unele valorificări discutabile — aprecieri enunțate fugitiv, care pot fi socotite prea elogioase ori prea aspre. E surprinzătoare compararea unui film din vîna suprarealistă, cum e Cîinele andaluz al lui Bunuel, cu Crucișătorul Potemkin. Întîlnim uneori și neprecizie în manipularea unor categorii estetice, ca, de exemplu, „avangardismul“, care e apreciat critic, dar nu e delimitat suficient. Autorul introduce sub aceeași etichetă experiențele suprarealiste cu montaj — dicteu automat și direcția realistă din filmele lui Jacques Feyder.

Autorul împărtășește concepția criticului Béla Balazs, potrivit căruia trăsăturile specifice ale artei cinematografice s-ar reduce la trei elemente fundamentale: prim-planul, raccourci-ul și montajul. Credem că această concepție, de altfel insuficient demonstrată, constituie o schematizare care îngustează orizontul cineaștilor.

Filmului neorealist italian i se acordă importanța cuvenită și principalele lui înfăptuiri sînt expuse minuțios. Ar fi fost însă oportună o caracterizare estetică de ansamblu a acestei mișcări fertile din cinematografia apusului.

Ni se pare că interpretarea actorului se bucură de prea puțină atenție în cartea lui Sadoul. Cultul vedetei a devenit inseparabil de filmul american, specializat în „staruri“, „starlete“, pin-up-girls și alte rubrici ale comerțului „de vise și de erotism“. Sadoul ironizează vedetismul, aduce fapte numeroase care ilustrează consecințele lui antiartistice. Dar interpretarea actorului are în film altă pondere decît în teatru, pentru că e unică, invariabilă, fixată pe peliculă. De aceea, o istorie a cinematografului e ținută să se ocupe mai de aproape de această latură a imaginii cinematografice, să studieze diferitele stiluri.

E de remarcat că Georges Sadoul și-a revăzut și îmbogățit ultima ediție a istoriei — adică aceea prezentată astăzi cititorilor romîni. În forma ei actuală, cartea va fi utilă atît specialistului cît și iubitorului obișnuit de filme.

SILVIAN IOSIFESCU

ISTORIA CINEMATOGRAFULUI MONDIAL

O artă s-a născut sub ochii noștri. Pictura sau muzica există de milioane de ani. I-am cunoscut pe Lumière sau pe Méliès, i-am fi putut vedea cu ochii noștri pe Edison sau pe Reynaud.

Așadar, o artă s-a născut sub ochii noștri. Mulți dintre pionierii ei, dintre inventatorii ei chiar, mai trăiesc încă; și totuși studiul originilor cinematografului nu e ușor. Într-o vreme cînd oamenii păstrează cele mai mici mărturii ale celor mai neînsemnate fapte ale lor, arhivele acestei arte născînde aproape că s-au volatilizat înainte ca lumea să înceapă a înțelege că cinematograful elaborase un grai nou. Cercetătorul trebuie deci să procedeze ca un paleontolog, care reconstituie un animal pornind de la cîteva oase, în nădejdea că ipotezele lui nu vor fi doborîte de descoperirile ulterioare.

Nu ne rămîne altceva de făcut decît să scriem istoria limbii folosite de umbrele chinezești sau de lanterna magică, aceste prime povestitoare naive de basme în imagini. Dar, în fond, aceste două spectacole optice nu au exercitat asupra subiectelor de filme o influență mai mare decît au exercitat literatura, teatrul, pictura și orice altă artă nobilă, sau imaginile din Epinal, almanahurile, marionetele, caricaturile și orice alte producții ale artei populare sau ale vreunei arte disprețuite.

O artă a putut lua naștere sub ochii noștri pentru că ea nu s-a ivit pe un pămînt virgin, necultivat, ci a asimilat pe loc elemente luate din întreaga știință omenească. Măreția cinematografului constă în aceea că reprezintă o sumă, ba chiar o sinteză de multe arte.

Cinematograful este, desigur, și o industrie. Van Gogh a murit fără să fi vîndut un singur tablou, Rimbaud ar fi putut dispărea lăsînd numai în manuscris poemele sale, ceea ce însă n-a împiedicat ca, după moarte, operele lor să-și croiască drum în lume. Prețul lor de fabricație nu fusese scump: costaseră doar puțină hîrtie și cerneală, puțină pînză și cîteva vopsele, pe cînd o singură bobină dintr-un mare film modern cere o cheltuială prealabilă de cîteva milioane. Nu se poate imagina un cineast regizînd filme mari pe care să nu le știe decît el, pe care nimeni să nu le fi vizionat. Necesitatea de a întrebuința capitaluri mari impune creatorilor condiții precise pentru elaborarea operelor lor. Este deci cu neputință să studiem istoria cinematografului ca artă — obiectul acestei cărți — fără să evocăm și aspectele ei industriale. Iar industria este la rîndu-i indisolubil legată de societate, de economie și de tehnică.

Scopul nostru este deci studierea cinematografului ca o artă direct condiționată de industrie, de economie, de societate și de tehnică. Istoria lui cuprinde șase mari perioade.

Prima este aceea a invențiilor: începe în 1832 și se termină în 1896. Avînd un caracter mai mult tehnic, o vom studia mai pe scurt. A doua (1896—1908) este aceea a pionierilor, cînd noua industrie se constituie și cînd, în mod aproape inconștient, sînt puse bazele acestei arte. Perioada a treia (care ia sfîrșit o dată cu primul război mondial) este aceea în care cinematograful devine o artă și-și întărește poziția de mare industrie. A patra perioadă este epoca artei mute. A cincea începe cu domnia filmului vorbitor și se termină la începutul celui de-al doilea război mondial. A șasea perioadă cuprinde ultimul război și anii care i-au urmat.

Ultima ediție a cărții noastre (a cincea) conține trei capitole suplimentare, consacrate în mod special cinematografului din Orient. Este o încercare de a studia arta filmului în șaptezeci de țări și de a schița, astfel, o primă „Istorie a cinematografului mondial".

I. INVENȚIA APARATELOR

Cinematograful, care face să se perinde pe dinaintea ochilor noștri douăzeci și patru de imagini (pe vremuri numai șaisprezece) pe secundă, ne poate da iluzia mișcării, căci imaginile care se imprimă pe retina noastră nu se șterg instantaneu. Această calitate (sau poate imperfecțiune) a ochiului nostru, *persistența retiniană*, transformă un cărbune aprins, supus unei mișcări rapide, într-o linie de foc. Deși fenomenul a fost constatat încă din antichitate, el a fost studiat schematic mult mai tîrziu, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de Newton și Cavalerul d'Arcy, și de-abia lucrările lui Peter Mark Roget, englez de origine elvețiană, deschid cu adevărat drumul spre cinematograf. Un eminent fizician englez, Faraday, încearcă o aplicare practică a acestor lucrări și construiește în anul 1830 un aparat care-i poartă numele, *roata lui Faraday*, descrisă în toate tratatele de fizică. Pe de altă parte, John Herschel, imaginînd o nouă experiență de fizică distractivă, născocește prima jucărie optică care întrebuințează desenele. *Taumatropul*, creat în 1825 de Fitton și de doctorul Paris, este un simplu disc de carton, avînd pe față și pe dos cîte un desen; atunci cînd discul este învîrtit repede, desenele se suprapun sub ochii noștri.

Aparatele create simultan în 1832 de Joseph Plateau — un tînăr fizician belgian — și de profesorul austriac Stampfer reiau dispozitivele esențiale ale *roții lui Faraday* (un disc dințat văzut într-o oglindă) și desenele *taumatropului*.

Invențiile acestor doi cercetători au fost concomitente și independente, fără vreo influențare reciprocă. Progresele ulterioare erau implicit cuprinse în lucrările precedente ale fizicienilor englezi. Plateau pare însă să-l fi depășit pe Stampfer prin concluziile pe care el le trage din construcția *fenakistiscopului* său, și anume că discul de carton dințat (sau prevăzut cu deschideri) poate sluji atît la reconstituirea unei mișcări, pornind de la o serie de desene fixe, cît și la descompunerea ei, observînd-o și prinzînd din ea o serie de imagini fixe. Ceea ce înseamnă că, încă din 1833, sînt stabilite principiile cinematografului, atît pentru reproducere, cît și pentru înregistrare.

La Viena, la Paris, la Londra, aceste mici aparate ies din laboratoarele de fizică, pentru a deveni niște jucării, pe care Baudelaire, în 1851, le descrie amănunțit și cu regretul că, fiind prea scumpe, sînt rezervate numai bogaților. Un englez, Horner, le dă o formă nouă cu *zootropul* inventat de el (1834). Acesta constă dintr-o bandă de imagini fixate pe carton, prevestind, cu mulți ani înainte, filmul de mai tîrziu.

Aceste aparate puteau, fără nici un adaos, să realizeze desenul animat modern, mai cu seamă după ce generalul austriac von Uchatius făcu în 1853 cu ele proiecții pe ecran, combinîndu-le cu lanterna magică descrisă încă din secolul al XVII-lea de călugărul iezuit Kirschner. Pentru a ajunge însă cinematograful propriu-zis, trebuia întrebuințată și fotografia. Acest lucru îl preconiza Plateau prin 1845, dar el nu mai putea întreprinde vreo lucrare în acest sens, căci din pricina cercetărilor sale pasionate, orbise. Chiar dacă sfaturile lui ar fi fost urmate, cercetătorii s-ar fi lovit, pe acea vreme, de mari dificultăți tehnice.

Cinematograful presupune, într-adevăr, fotografia *instantanee*. Procedeu astăzi universal, el nu era nici măcar bănuit în 1839, cînd guvernul francez cumpăra brevetele lui Mandé Daguerre și ale moștenitorilor lui Nicéphore Niepce, pentru a dărui lumii una din cele mai minunate invenții moderne.

Pentru prima fotografie a lui Niepce, *Masa servită* (de prin 1823), fusese nevoie de paisprezece ceasuri de pozare. Primele *dagherotipuri* sînt naturi moarte și peisaje. Timpul de poză necesar în 1839 depășește încă cu mult o jumătate de oră. Dar aceasta nu miră pe nimeni: fotografia este doar socotită de toți ca o nouă formă a desenului, un mijloc de a fixa chimic imaginile din aceste camere negre *(camere obscure)*, întrebuințate de artiștii Renașterii încă de la începutul acesteia.

După 1840, timpul de poză se reduce la douăzeci de minute. Se obțin atunci primele portrete, niște modele sulemenite și încremenite, asudînd în plin soare și ținînd obligatoriu ochii închiși. În curînd este de ajuns să se pozeze unul sau două minute. Dar abia la apariția procedeului cu colodiu umed, care se generalizează începînd din 1851, ia naștere fotografia cu clișee de sticlă, după care se pot trage un mare număr de pozitive pe hîrtie. Timpul de poză se reduce atunci la cîteva secunde, și o nouă profesiune meșteșugărească, aceea de fotograf, va da în curînd de lucru la zeci de mii de oameni.

În atelierele acestor fotografi (Claudet, Duboscq, Herschel, Wheatstone, Wenham, Seguin etc.) au fost realizate, începînd din 1851, primele *fotografii animate*. Complicațiile pricinuite de colodiul umed împiedicară pe toți acești realizatori și cercetători să obțină *luări de vederi*, adică să impresioneze placa cu cîte zece imagini din aceeași secundă în care este săvîrșită o mișcare.

Se va recurge, de nevoie, la expedientul *pozelor succesive*. Dacă trebuie arătat un om care lasă brațul în jos, acesta va fi fotografiat cu brațul în sus, apoi aparatul se încarcă iar și omul e din nou fotografiat, însă cu brațul ceva mai jos, și așa mai departe. Procedeu imperfect, dar care a permis totuși unor Dumont, Cook, Ducos du Hauron (acestuia mai cu seamă) să anticipeze vizionar, înainte de 1870, asupra viitoarelor metode și tehnici ale cinematografului (accelerare, încetinire, cinematograf astronomic etc.).

Englezul Muybridge trebuia să execute, la San Francisco, după 1872, primele *luări de vederi*. Un miliardar californian, Leland Standford, îmbogățit prin comerț și exploatări feroviare, făcuse o prinsoare în legătură cu mișcările și atitudinile calului în galop, așa cum fuseseră ele descrise în 1868 de savantul francez Marey. Acest personaj excentric cheltuiește o avere pentru ca Muybridge să poată construi următorul dispozitiv cu totul neobișnuit.

De-a lungul unei piste pe care aleargă caii sînt înșirate douăzeci și patru de cabine cu cameră obscură, unde douăzeci și patru de operatori pregătesc, la un semnal, douăzeci și patru de plăci de colodiu umed; căci, folosind acest procedeu, plăcile se usucă în cîteva minute și își pierd imediat impresionabilitatea. De îndată ce cele douăzeci și patru de aparate sînt încărcate, se dă drumul cailor pe pistă. Caii se autofotografiază prin ruperea unor sfori așezate pe parcurs.

A fost nevoie de cîțiva ani (1872—1878), pentru perfecționarea acestui dispozitiv. Realizarea lui întîmpina o seamă de neajunsuri, printre care acela, destul de buclucaș, al sforilor prea rezistente care nu se rupeau, provocînd astfel o rostogolire generală de cabine, aparate, plăci și operatori.

Începînd din 1878, fotografiile făcute în California sînt publicate pretutindeni. Ele stîrnesc entuziasmul cercetătorilor știinţifici şi indignarea artiştilor academici — care pretindeau că fotografia *vede fals*.

Fiziologul Marey făcea de douăzeci de ani cercetări asupra animalelor în mişcare, cu ajutorul unei metode grafice inventate de el şi bazate pe întrebuinţarea unui stilet care înscria o linie pe negru de fum. În 1882, după călătoria lui Muybridge în Europa, savantul se hotărăşte să întrebuinţeze, în experienţele lui, fotografia. Sarcina îi este uşurată prin apariţia în comerţ a unor plăci fotografice cu gelatino-bromură. Acum se vor putea obţine uşor instantanee cu ajutorul unor produse preparate dinainte şi care se păstrează mai mulţi ani.

După ce pune să i se construiască o *puşcă fotografică* — perfecţionînd *revolverul fotografic* din 1876 al astronomului Jansen — Marey îşi continuă lucrările cu ajutorul unui *cronofotograf cu placă fixă* (1882), care devine *cronofotograful cu placă mobilă*, prin adaptarea bobinelor de peliculă „Kodak“, apărute cu puţin mai înainte în comerţ. În octombrie 1888, Marey prezintă Academiei de ştiinţe primele luări de vederi pe peliculă. El realizează, practic, aparatul de filmare modern şi filmarea de astăzi. Este de asemenea meritul lui Marey de a fi determinat lucrările ulterioare ale lui Londe, în Franţa, Anschütz în Germania etc. Curînd după ce fiziologul francez prezintă prima lui bandă Academiei de ştiinţe, Leprince şi Friese Greene obţin, în Anglia, rezultate identice (1888—1890). Ei reuşesc să-şi proiecteze benzile pe ecran, în laborator sau cu prilejul unei demonstraţii ocazionale, aşa cum o vor face mai tîrziu Marey şi, după el, colaboratorul său Démenÿ. Benzile lui Leprince şi ale lui Friese Greene sînt perforate — dispozitiv esenţial pentru a obţine fixitatea imaginilor, necesară unei bune proiecţii. Perforarea este adoptată, în aceeaşi epocă, de Reynaud, creatorul desenului animat.

Reynaud, fiul unui gravor de medalii şi al unei învăţătoare, meşteşugar şi autodidact genial, construieşte în 1877 un *praxinoscop*, care este o perfecţionare a *zootropului* lui Horner prin adăugarea unui tambur cu oglinzi. Transformînd încetul cu încetul acest modest aparataj (*praxinoscop — teatru de proiecţii* etc.), Reynaud construieşte, în 1888, *teatrul optic* (folosindu-se de benzi perforate) cu ajutorul căruia el dă timp de zece ani, începînd din 1892, la Muzeul Grévin din Paris, primele reprezentaţii publice de lungă durată, cu desene animate în culori, proiectate pe ecran. Programul acestor reprezentaţii se compune din benzi de cîte 10 sau 15 minute fiecare. Reynaud întrebuinţa de pe atunci tehnica esențială a desenului animat modern (disocierea figurilor și a decorului, calcuri succesive pe foi transparente, trucaje, bucle etc.).

În aceeași epocă, Edison creează filmul modern de 35 mm, cu 4 perechi de perforații pe imagine. Prin aceasta, cinematograful împlinea o etapă decisivă. Celebrul inventator tocmai atunci izbutise și fabricarea industrială a *lămpilor cu incandescență*, realizînd astfel prima distribuire a electricității pe scară largă, ceea ce va determina casa „General Electric“ să înființeze un trust mondial al electricității, sub egida băncii Morgan.

Terminînd această treabă, Edison încearcă, în 1887, să perfecționeze *fonograful* — construit anterior de el, în cadrul lucrărilor de construire a telefonului — prin combinarea lui cu fotografia animată. După cîteva încercări nereușite, se reîntoarce la *cronofotograful* lui Marey. Aportul esențial adus de englezul Dickson, ale cărui cercetări sînt efectuate sub controlul lui Edison, constă în perforarea benzilor și folosirea unor filme de celuloid, lungi de 50 de picioare[1] și fabricate anume în acest scop de întreprinderile de produse fotografice „Eastman Kodak“.

Edison refuză să-și proiecteze filmele în public, motivînd că aceasta ar omorî *cloșca cu puii de aur*, cinematograful mut, care n-ar avea, după părerea sa, nici o șansă de a deștepta interesul publicului. Fiindcă încercările lui de a realiza cinematograful vorbitor, în care personajele apăreau în mărime naturală, dăduseră greș, el se hotărăște, în 1894, să-și pună pe piață *kinetoscoapele*, niște casete mari prevăzute cu un ochean și conținînd filme perforate, lungi de 50 de picioare.

De îndată ce aceste filme apar în comerț, zeci de inventatori, din toate țările lumii, încearcă să le proiecteze pe ecran. Pentru aceasta, ei au de rezolvat o problemă foarte simplă din punct de vedere teoretic: să facă să defileze imaginile acestor filme într-o lanternă magică, animîndu-le cu o mișcare discontinuă, cu ajutorul dispozitivelor mecanice clasice *(crucea de Malta, excentricul, cames* etc.). Pentru proiecțiile lor, ei vor întrebuința fie copii pozitive de-ale filmelor lui Edison, procurate din comerț, fie pelicule de format Edison, impresionate de ei în *cronofotografe* imitate după aparatele lui Marey.

---

[1] 16,24 metri. — *N.T.*

În această competiție de inventatori, cîștigătorul trebuia să fie acela care va izbuti să dea primul o serie de *reprezentații publice cu plată*. Căci, încă din 1888, proiecții de laborator sau demonstrații publice fără răsunet fuseseră destule.

În 1895 au loc primele *reprezentații* cinematografice. Reprezentațiile se înmulțesc. De cele mai multe ori realizatorii lor nu se cunosc între ei, ceea ce va da ulterior naștere la nesfîrșite controverse asupra paternității *invenției* cinematografului. America, unde fuseseră vîndute primele *kinetoscoape*, ocupă primul loc, cu Acmé Le Roy și Eugène Lauste (reprezentații izolate și fără răsunet, începînd din februarie), cu Dickson, Latham și fiii săi (o serie de reprezentații la New York în luna mai a aceluiași an, reprezentații curînd întrerupte din lipsă de public), cu Armat și Jenkins (în septembrie, la Atlanta, fără prea mare succes). Curînd după aceea, Germania cunoaște proiecțiile lui Anschütz (în octombrie au loc demonstrații publice izolate la Berlin) și ale lui Max Skladanowski (în octombrie, într-un mare music-hall au loc o serie de reprezentații care durează mai multe săptămîni, cu toate că filmele sînt și mediocre, și scurte).

Dar nici unul din aceste spectacole nu cunoaște succesul uriaș repurtat de *cinematograful Lumière*, începînd din 28 decembrie 1895, în localul „Grand Café“, Boulevard des Capucines, din Paris.

Louis Lumière, care conducea împreună cu tatăl și cu fratele său o importantă uzină de produse fotografice la Lyon, își începuse lucrările îndată după sosirea primelor *kinetoscoape* în Franța (în 1894). Construise un *cronofotograf*, întrebuințînd pentru punerea lui în mișcare *excentricul* lui Hornblaüer și o peliculă fabricată la Lyon, de format Edison. După diverse demonstrații publice, începînd din martie 1895, Lumière fabrică *cinematograful* său — care este totodată aparat de filmare, de proiecție și de copiat — în atelierele conduse de Carpentier, realizînd astfel un aparat cu mult superior tuturor celor concurente. Perfecțiunea tehnică și noutatea senzațională a subiectelor filmelor îi asigură un triumf universal.

Zeci de operatori, formați de Louis Lumière, răspîndesc aparatul lui în lumea întreagă, impunînd, în cele mai multe țări, cuvîntul *Cinematograf* (sau derivatele *Cinéma*, *Ciné*, *Kino* etc.) ca nume al noului spectacol.

În Statele Unite, primele reprezentații de *cinematograf* au loc curînd după acelea ale *vitascopului* Armat-Edison, dar succesul aparatului francez depășește cu mult pe al proiectorului patronat de marele inventator american. Totuși, șase luni mai tîrziu, aparatul lui Lumière are un concurent, mai întîi în America, apoi în Europa. Concurentul se cheamă *biograf*. Aparatul, conceput de Lauste și Dickson, este exploatat de o puternică societate financiară la care participă și fratele președintelui Mac Kinley. La Londra, William Paul, la primele lui reprezentații, fusese bătut la mică distanță de Louis Lumière. El se va apuca să fabrice aparate și va deveni apoi regizor. În Franța, Méliès își începe cariera cu un aparat William Paul, Léon Gaumont lansează *cronofotograful Démenÿ*, în timp ce Henri Joly construiește primele aparate ale lui Charles Pathé.

La sfîrșitul anului 1896, cinematograful ieșise definitiv din cadrul laboratorului. Aparatele brevetate se numără acum cu sutele. Lumière, Méliès, Pathé și Gaumont în Franța, Edison și Compania „Biograph" în Statele Unite, William Paul la Londra pun bazele industriei cinematografice și, în fiecare seară, mii de oameni se îmbulzesc în sălile întunecate.

Ne vom mulțumi cu această scurtă trecere în revistă a invențiilor de aparate, deoarece obiectul nostru este istoria unei arte: *Arta filmului*. Să trecem acum la studiul imaginilor animate, strămoșii cei mai îndepărtați ai cinematografului, primul gîngurit al unui grai nou.

II. PRIMELE IMAGINI ANIMATE: LOUIS LUMIÈRE

Taumatropul din 1825, în forma lui clasică, era un disc de carton avînd pe faţă imaginea unei păsări, iar pe dos pe aceea a unei colivii. Cînd discul se învîrtea, pasărea intra în colivie. Nimic, aci, nu este încă animat. E vorba doar de o *supraimpresiune*[1] care urmărea să fie logică şi ale cărei subiecte rămîneau simple. Această jucărie a avut epoca ei de glorie; subiectele sale, de o elementară simplitate, erau litografiate cu fineţe, în culori. Astfel, în bîlciurile din Londra, Paris sau Viena s-au putut vedea un cavaler cu calul său, un decapitat cu capul său, cele două jumătăţi ale unei căsnicii, un vînător şi prada lui etc. contopite într-o singură imagine de taumatropul care se învîrtea foarte repede.

Stampfer, din Viena, era profesor de geometrie. *Roata lui Faraday*, după care se inspira, îi arătase unele sectoare colorate derivate din *discul lui Newton*. În *stroboscopul* său, austriacul făcu mai întîi să se mişte rozete, angrenaje, corpuri solide în mişcare de revoluţie — primele începuturi ale cinematografului ştiinţific aplicat la învăţămînt.

Dar atît Stampfer la Viena, cît şi Plateau la Liège caută fără zăbavă să anime omul şi să-i dea relief prin mişcare într-o a treia dimensiune şi aceasta cu cîţiva ani înainte de a fi fost inventat *stereoscopul*. Prima imagine desenată pentru Plateau de prietenul său Madou este aceea a unui paj stil trubadur, răsucindu-se pe călcîie. La rîndul lui, Stampfer pune să se execute imaginea unui om sărind valvîrtej.

De îndată ce se potoleşte beţia provocată de primele posibilităţi tehnice, alegerea subiectelor devine o obligaţie pentru fabricanţii de jucării. Cîmpul era limitat: trebuia executată o mişcare simplă, care să poată fi repetată la infinit, *în buclă*, cum spun astăzi specialiştii desenului animat.

---

[1] Vezi nota autorului de la p. 38. — *N.T.*

Un cal sărind, un cîine savant, un gimnast, un dansator pe frînghie, o balerină, o pereche valsînd, un trapezist, boxeri, luptători, duelişti, un băutor, doi pompieri la o pompă, un bolnav de măsele hazliu, văzut în *groplan*[1], un tîmplar care taie o scîndură cu ferăstrăul, un jandarm şi un hoţ, un fierar la nicovală, un bărbier, o găină pigulind, clovni etc. — iată cîteva din subiectele clasice.

Reynaud reia, în 1877, pentru *praxinoscopul* său, majoritatea subiectelor tradiţionale ale *zootropului* şi le perfecţionează înainte de a inventa altele. Reynaud, ca şi Stampfer sau Plateau, întrebuinţează *profunzimea cîmpului*[2]. Predecesorii lui par să se fi mulţumit cu simpla învîrtire pe loc a unui personaj sau a unui cuplu. Émile Reynaud face să se depărteze, apoi să se apropie mai multe grupuri de dansatori valsînd sau de patinatori, şcolari, clovni. El foloseşte, pe de altă parte, şi *groplanul*, imitînd astfel pe unii predecesori mai îndepărtaţi. În sfîrşit, prin filmările executate de Muybridge şi de Marey, el găseşte mijlocul de a-i face pe caii săi să galopeze corect.

Prima bandă a lui Reynaud pentru *teatrul său optic*, anume *Le Clown et ses chiens* [Clovnul şi cîinii săi], reia un subiect zootropic al lui Plateau devenit clasic. Reynaud înlocuieşte o mişcare rapidă şi ciclică, repetată la infinit, cu evoluţii mai complexe. Această primă încercare nu este încă decît o „paradă“ care precede adevărata reprezentaţie.

După aceea, el execută banda *Un bon Bock* [O halbă bună], care se inspiră tot dintr-un subiect zootropic, *Le Buveur* [Băutorul]. Acum însă acţiunea se complică. Pe această temă simplă, el ţese o farsă — sau, cum am spune astăzi, un *scheci* — vădit inspirată din intrarea clovnilor în arenă sau din pantomimele pe atunci la modă.

Acţiunea din *Pauvre Pierrot* [Bietul Pierrot] se eliberează de influenţa vechilor modele. Pierrot este îndrăgostit de Colombina, dar este batjocorit şi bătut de Arlechin. Filmul durează douăsprezece minute şi conţine cuplete cîntate. Este o încercare de

---

[1] Vezi nota autorului de la pag. 13 — *N.T.*

[2] Procedeu de regie care face ca personajele să nu se mişte pe un singur plan, ci dinainte înapoi, sau viceversa. *Cîmpul* este toată întinderea fotografiată de aparatul de filmare. — *N.T.*

teatru desenat sau, cum spune afişul Muzeului Grévin, o *pantomimă luminoasă*.

Autour d'une cabine [În jurul unei cabine] este opera cea mai bogată şi cea mai complexă. În acest film de un sfert de oră se văd scene sau tablouri care sînt aproape adevărate secvenţe.

La începutul benzii, farsele oamenilor care se scaldă creează o atmosferă de plajă, completată de zborul insistent al pescăruşilor. Zborul acesta a fost una din principalele atracţii ale filmului, căci era o noutate, ceva necunoscut pînă atunci în teatru. Apoi se împleteşte o intrigă simplă, condusă cu vioiciune şi ironie. O pereche de parizieni soseşte pe plajă. Un „filfizon" o curtează pe pariziancă, o pîndeşte şi o urmăreşte cînd aceasta se dezbracă în cabină, lucru pentru care el se va alege cu lovituri de picior în spate. În timp ce perechea înoată, „filfizonul" se închide în cabina pariziencei; urmează o mică păruială şi filmul se sfîrşeşte cu trecerea unei bărci, pe ale cărei pînze desfăşurate scrie: „Reprezentaţia s-a terminat".

Autour d'une cabine are chiar de pe acum toate caracterele clasice ale desenului animat modern: o oarecare durată, un scenariu ingenios, personaje bine tipizate, gaguri, trucaje, un subiect bine condus şi bine povestit, o muzică sincronizată, un decor frumos şi tot farmecul culorii.

Apoi, Reynaud a reuşit să facă un lucru de care mulţi dintre predecesorii săi fuseseră pînă atunci incapabili: a creat personaje desenate care sînt oameni, şi nu caricaturi sau figurine impersonale, bune pentru cataloage de reclamă. Pe creaturile sale el ştie să le vadă cu ironie şi umor, fără să le deformeze caricatural. „Parizianca" lui, ca şi „filfizonul" sînt umani. Sînt tot atît de departe de nostima monstruozitate a lui Mickey sau Donald, ca şi de banalitatea lui Făt-Frumos sau Albă-ca-Zăpada — ca să luăm termenii de comparaţie din bagajul lui Disney.

Un Rêve au coin du feu [Un vis la gura sobei] prevesteşte *evocările, visele, viziunile retrospective*[1]. Banda, pe cît o cunoaştem[2], este totuşi departe de perfecţiunea din *Autour d'une cabine*. Cît despre *fotoscene*, adică benzile în care Reynaud întrebuinţează fotografia, nu este mare lucru de spus, decît că, după cîte ştim, în *Premier cigare* [Primul trabuc], interpretat de actorul Galipaux, Reynaud are meritul de a fi folosit *planul american*, capabil să arate mai bine expresiile feței.

---

[1] *Viziunile retrospective* [întoarcerile în trecut — *N.T.*] sînt un fel de povestiri intercalate, care întrerup cronologia evenimentelor.

[2] Căci a fost distrusă.

Curînd după primele reprezentații ale *teatrului optic*, *fonoscopul* lui Démenÿ, popularizînd experiențele de laborator ale lui Marey, arătase pentru prima oară portretul animat al unui om zicînd: *Trăiască Franța!* sau *Te iubesc!* Această revelație a unui *groplan* animat (timp de o fracțiune de secundă) a fost de o importanță pe care însuși Edison a subliniat-o.

Groplanul este reluat în unul din primele filme realizate de Dickson pentru *kinetoscop: L'Éternuement de Fred Ott* [Strănutul lui Fred Ott].

Benzile turnate de Dickson sînt, de fapt, cele dintîi *filme*. Durata lor nu depășește treizeci de secunde și, asemenea benzilor de *zootrop*, ele pot fi repetate *în buclă*. Spectatorii privesc printr-o lupă imagini pe care le văd mai mici decît o carte poștală.

„Ideea kinetoscopului — spunea Edison — mi-a fost inspirată de acel mic aparat numit zootrop... aparatul meu nu este decît un mic model destinat să ilustreze stadiul actual al cercetărilor mele". Acest program a fost aplicat primelor cincizeci de filme ale *kinetoscopului*. Dansatori, acrobați, gimnaști, trapeziști, cîini dresați, pisici sălbatice, boxeri, luptători, băutori, dentiști, bărbieri — toate subiectele clasice ale *zootropului* sînt reluate de Dickson. Doar că cele două duzini de desene sînt înlocuite cu vreo cinci sute de fotografii. În benzile pentru *zootrop* — ca și în filmele Edison, realizate aproape toate în interiorul primului studio poreclit „Black Maria" — există *accesorii*, dar nu *decoruri*. Siluete albe se agită pe un fond negru și sînt, în general, tot atît de lipsite de viață ca și marionetele, putînd fi comparate cu niște umbre chinezești *în negativ*.

Dickson are însă mai multe benzi care fac excepție și vestesc viitorul cinematografiei: subiectul zootropic este tratat într-un stil diferit.

Folosirea *groplanului*[1] e o dovadă suficientă că ceea ce vedem sînt oameni, și nu paiațe. Atunci cînd „Profesorul Sandow", fotografiat în *plan american*, ne arată forța mușchilor săi, fața și corpul lui capătă atîta importanță, încît uităm artificialitatea abstractă a fondului negru. De astă dată ne aflăm de-a binelea în fața unei fotografii care trăiește.

---

[1] *Groplanul* arată doar fața; *prim-planul* arată și bustul, *planul american* — personajul pînă la brîu, *planul mijlociu* — personajul din cap pînă-n picioare, iar *planul general*, mai multe personaje într-un decor.

În *Sauvetage par un pompier* [Salvat de un pompier], o scară pusă pieziș pe fondul negru și fumul în care este înecată toată scena sînt tot ce trebuie pentru a crea un decor plin de viață. Același lucru se produce cînd mobilierul sau figurația se îmbogățesc, ca, de pildă, în *Dr. Colton anesthésiant au gaz et arrachant une dent* [Doctorul Colton anesteziind cu gaz și scoțînd o măsea], care este prima actualitate reconstituită, sau în acele lupte de box unde spectatorii acoperă fondul negru. *La Nouvelle boutique du barbier* [Noua frizerie], *La Nouvelle salle de bar* [Noua sală de bar] sînt adevărate *scene de gen*, avînd aproape un adevărat *decor*. Și aceste filme sînt succesele cele mai de seamă ale *kinetoscopului*.

Reluînd metodele folosite pentru înregistrările destinate *fonografelor Edison*, Dickson angajează pentru filmele sale artiști de estradă, ale căror nume vor fi o reclamă pentru *kinetoscop*. Acest lucru anunță de pe acum domnia vedetelor. Cum, pe de altă parte, majoritatea benzilor nu făceau decît să înregistreze „numerele“ cu care acești artiști se produceau în mod obișnuit, Dickson este primul care face *teatru filmat*. Ceea ce îl anunță pe Méliès...

Așa se face că Dickson a reunit o figurație foarte bogată pe scena studioului său: astfel, reproducerea finalului revistei *Hoyt's milk white flag* [Steagul alb ca laptele al lui Hoyt] pune în scenă treizeci și patru de persoane în costume. Din păcate, pe imaginile de mici dimensiuni ale kinetoscopului, aceste mulțimi creau confuzie. De aceea, asemenea încercări de amplă figurație nu s-au bucurat de succes.

Cînd Dickson părăsește studioul „Black Maria“ pentru a lucra în atelierul unui fotograf din New York, evoluția filmului se accelerează. Lucrările *Fumeurs d'opium* [Fumători de opium] sau *Querelle dans une blanchisserie chinoise* [Ceartă într-o spălătorie chinezească] au toate caracterele realizărilor primitive, ale căror legi vor fi stabilite de Méliès cîteva luni mai tîrziu: decoruri, actori, costume, machiaj și scenariu, un scenariu cît se poate de elementar.

Edmond Kuhn, care-l va înlocui în curînd pe Dickson în studioul lui Edison, fusese fotograf, așa că, uitînd de toate convențiile zootropului, va face pur și simplu *fotografie animată*. Greutatea și complicațiile aparatului de filmare al lui Edison îl vor imobiliza însă în studio, de unde nu va ieşi decît după succesele primelor filme „Lumière".

Sub conducerea lui Kuhn sînt realizate două filme celebre: *Mort de Marie Stuart* [Moartea Mariei Stuart], în care, în faţa unei numeroase figuraţii, călăul decapitează pe regină şi prezintă publicului capul tăiat, şi *Le Baiser de May Irwin et de John C. Rice* [Sărutul lui May Irwin şi a lui John C. Rice], în care este filmat, în groplan, un episod dintr-o piesă de succes. *Le Baiser*... nu constituie prima folosire a groplanului cinematografic, dar e primul groplan de mare succes. Erotismul său naiv anunţă clasicul deznodămînt al miilor de filme cu *happy end*[1].

Filmul *Le Baiser*... cunoaşte un succes deplin în golul lăsat de kinetoscop. Moda cinematografului cu vizionare individuală s-a menţinut pînă azi, dar numai pentru aceste, ca să zicem aşa, subiecte speciale.

Aceste filme preced doar cu cîteva luni proiecţiile *vitascopului*. Dintre ele, o deosebită atracţie exercită un film colorat cu mîna de soţia lui Kuhn, unde dansatoarea Annabelle apărea în nişte văluri lungi pe care le agita în maniera celebrei Loïe Fuller. Astfel, culoarea îşi face apariţia în cinematograf.

Primele filme (acelea ale kinetoscopului), realizate de Dickson şi apoi de Kuhn, reiau deci mai întîi cu fidelitate subiectele zootropului; dar, pînă la urmă, ele creează *scene de gen* şi reconstituirile de *actualităţi*. Aceste filme de studio, interpretate de actori, folosesc accesorii, iar mai apoi decoruri; ele fotografiază music-hall-ul şi teatrul. Interesul pe care-l stîrnesc e încă slab, iar calitatea fotografică mediocră, din cauza granulaţiei grosolane a primelor emulsii. Multe subiecte ale filmelor vizionate la kinetoscop vor fi reluate în primele filme cu proiecţie; succesul lor însă nu va putea ţine piept celui obţinut de subiectele filmelor lucrate pentru *cinematograf*.

* * *

Louis Lumière era fotograf şi, pentru a-şi perfecţiona cinematograful, nu avea nevoie să studieze prea mult zootroapele. Filmele lui prezintă o trăsătură originală: sînt, în mod sistematic, *fotografii animate*.

---

[1] Deznodămînt fericit. — *N.T.*

Louis Lumière a realizat în 1895 cîteva duzini de filme, alegîndu-şi subiectele preferate de fotografii amatori care, prin cumpărăturile lor, îmbogăţiseră uzina de produse fotografice a lui Lumière. Acesta însă avea o tehnică mai rafinată. Era, desigur, unul din cei mai buni fotografi din vremea lui, un specialist al instantaneului, înzestrat cu un mare simţ al compoziţiei şi al *cadrajului* subiectelor.

Primul său film, *La Sortie des Usines „Lumière“* [Ieşirea din Uzinele „Lumière“] — aproape un film publicitar — a fost proiectat în public în cadrul unei conferinţe despre dezvoltarea industriei fotografice din Franţa. Lucrătoarele în fuste cloş şi pălării cu pene, muncitorii împingîndu-şi bicicletele dau astăzi un farmec naiv acestei simple defilări. După personal veneau patronii, într-un cupeu „Victoria“ tras de doi cai. La urmă, portarul închidea porţile.

Industriaşul lyonez mai filmează şi alte tablouri anecdotice din uzina lui: *Le Charpentier* [Tîmplarul], *Le Forgeron* [Fierarul], *La Démolition d'un mûr* [Dărîmarea unui zid] etc. Subiectele tratate cu predilecţie sînt acelea clasice ale fotografului amator, adică plăcerile liniştite ale vieţii familiale: *Le Déjeuner de Bébé* [Dejunul lui Bebe], *Le Bocal de poissons rouges* [Borcanul cu peştişori roşii], *Querelle enfantine* [Ceartă între copii], *Baignade en mer* [Baie în mare], *La Partie d'écarté* [Partida de écarté], *La Partie de tric-trac* [Partida de table], *La Pêche à la crevette* [Pescuitul crevetelor] etc.

Această serie de filme este nu numai un album de familie, dar şi un documentar neintenţionat despre viaţa unei familii franceze bogate de la sfîrşitul secolului trecut. Spectacolele lui Lumière înfăţişează oameni care au reuşit în viaţă, iar spectatorii se văd pe ecran aşa cum sînt sau cum ar vrea să fie.

Cîteva din aceste scene de familie sînt luate la *La Ciotat*, frumoasa proprietate a tatălui său, unde Auguste Lumière filmase *Brûleuses d'herbes* [Femei care ard ierburi]. Acest film s-a bucurat de un mare succes datorită efectelor de fum care dau adîncime plastică proiecţiilor animate. Louis Lumière cinematografiază acolo *Barque sortant du port* [Barcă ieşind din port], o remarcabilă reuşită fotografică. *Contre-jour*-ul dă valurilor tot relieful; *cadrajul*, original şi foarte izbutit, plasează într-unul din unghiurile superioare ale tabloului pe cele două doamne Lumière cu pruncii lor. O vădită poezie se desprinde din acest tablou.

În *Le Déjeuner de Bébé* domină bonomia. Tatăl (Auguste Lumière), în cămașă, și mama, într-un frumos corsaj de mătase în dungi, admiră înduioșați mutrele și strîmbăturile unui copil mic care-și înghite supa gesticulînd cu o mînă în care ține un pesmet. În prim-plan, serviciul de cafea de argint și sticlele cu lichior așezate pe o tavă. Scena este tratată în *plan american*, astfel ca spectatorul să poată aprecia expresia simplă și naturală a celor trei interpreți.

Filmele lui Louis Lumière cele mai cunoscute și cele mai des imitate, *L'Arrivée d'un train en gare* [Sosirea unui tren în gară] și *L'Arroseur arrosé* [Stropitorul stropit], conțin, în germene, posibilitatea unor importante dezvoltări ulterioare.

În *L'Arrivée d'un train*, locomotiva venea din fundul ecranului și se năpustea spre spectatori, făcîndu-i să tresară speriați că o să fie călcați. Ei identificau astfel viziunea lor cu aceea a aparatului: obiectivul fotografic devenea, pentru prima oară, personaj de dramă.

În acest film, Louis Lumière folosește toate resursele fotografierii în foarte mare *profunzime de cîmp* [1]. Se va vedea deci mai întîi gara pustie *(plan general)*. Un om de echipă trece pe peron cu un cărucior. Apare la orizont un punct negru ale cărui dimensiuni cresc rapid. În curînd locomotiva ocupă aproape tot ecranul și parcă se năpustește asupra spectatorilor. Vagoanele se opresc de-a lungul peronului. Numeroși călători se apropie. Printre ei, doamna Lumière-mama, într-o pelerină cu desen cadrilat scoțian, însoțită de doi nepoți. Ușile vagoanelor se deschid. Călătorii urcă sau coboară. Printre ei, cei doi „juni-primi“ fără voie: un tînăr țăran provensal cu un băț în mînă și o foarte tînără și frumoasă fată, îmbrăcată toată în alb. Ingenuă, cu o sfiiciune foarte firească, se codește atunci cînd zărește aparatul, pe care-l lasă în urmă ca să se urce în vagon. Dar atît țăranul cît și fata fuseseră văzuți în groplan foarte apropiat, cu o perfectă claritate.

Toate planurile, toată succesiunea de cadre folosită azi în cinematografie au fost, de fapt, folosite aci, de la planul general al sosirii la orizont și pînă la planul apropiat. Aceste planuri nu sînt însă separate, decupate, ci legate printr-un fel de *travelling* invers[1]. Obiectivul nu se deplasează, dar obiectele sau personajele se apropie și se depărtează de el fără încetare. Această continuă variație a unghiului de privire permite să se extragă din film o serie întreagă de imagini tot atît de diferite ca și planurile succesive ale unui *montaj* modern.

---

[1] Aparatul Lumière permitea obținerea unor imagini clare, luate de la o distanță de un metru *(groplanul* apropiat*)* pînă la „infinit“, toate cuprinse în aceeași fotografie.

L'Arroseur arrosé nu are calitățile tehnice din *L'Arrivée d'un train*... Succesul i-a fost însă asigurat de scenariu. Anecdota este cam firavă: un băiețel pune piciorul pe furtun, pricinuind, prin oprirea apei, îngrijorarea stropitorului, care va primi o trombă de apă în obraz în momentul cînd va examina dispozitivul de la capătul furtunului. Subiectul mai fusese tratat de unii caricaturiști și imaginile lor îi dăduseră, probabil, celui mai mic dintre frații Lumière (un băiețel de 10 ani) ideea unei farse, din care fratele mai mare făcu un scenariu. Realizarea tehnică nu este dintre cele mai desăvîrșite: fotografie cenușie, cadraj mediocru, decorul natural prea înfrunzit și, prin aceasta, cam confuz. Filmul triumfă însă datorită faimosului său *gag*[2]. Asemenea gaguri își și făcuseră apariția în două filme „Edison": gagul farfurioarei cu piper pe care un ștrengar o plimbă sub nasul eroului Fred Ott. Succesul primei povestiri filmate deschide calea spre arta filmului.

L'Arroseur arrosé nu este singurul film comic al lui Louis Lumière. În *Le Photographe* [Fotograful], interpretat de Auguste Lumière și Clément Maurice, un nătăfleț răstoarnă aparatul. În *Le cul-de-jatte* [Ologul], falsul infirm fuge cît îl țin picioarele pentru a scăpa de polițist, ceea ce inaugurează și filmul cu urmăriri-fugăriri. În *Charcuterie mécanique* [Mezelărie mecanică], un purcel este introdus într-o mașină din care iese instantaneu un șirag de cîrnați... Toate aceste subiecte fuseseră tratate mai înainte de jurnalele umoristice, mai cu seamă în *Poveștile fără cuvinte*, a căror analogie cu imaginile succesive ale cronofotografiilor fusese semnalată de Démenÿ.

Louis Lumière devine primul operator de *actualități* cînd, în iunie 1895, el filmează pe participanții Congresului de fotografie coborînd din vapor la Neuville-sur-Saône. *Le Débarquement des congressistes* [Debarcarea congresiștilor] le-a fost proiectată acestora 24 de ore mai tîrziu, împreună cu întrevederea dintre astronomul Janssen și M. Lagrange, primarul orașului Neuville. În timpul proiecției, Lagrange, ascuns în spatele ecranului, își repetă cuvîntarea. O primă și naivă încercare de cinematograf vorbitor.

---

[1] Se numește *travelling* filmarea de pe un cărucior care se deplasează pe șine. — *N.T.*

[2] Scurtă acțiune cu tîlc umoristic. Farsa cu furtunul e un exemplu tipic. — *N.T.*

Kinetoscopul se mulțumise să fabrice mecanic *benzi zootropice*. Cinematograful lui Lumière era o mașină de reconstituire a vieții. Nu mai erau marionete care se agitau pe ecran, ci personaje de mărime naturală, a căror mimică și expresie se puteau distinge mai bine decît la teatru. Și, printr-un miracol care nu-și avusese niciodată echivalentul pe scenă, vîntul mișca frunzele, împrăștia fumul, valurile mării se spărgeau pe mal, locomotivele se năpusteau în sală, chipurile se apropiau de spectatori. Era „natura însăși prinsă asupra faptului!“ — exclamau, cu mirare și admirație, primii critici. Realismul operei lui Lumière îi determină succesul.

Spre deosebire de Dickson, creatorul cinematografului respinsese procedeele teatrului: el n-a făcut niciodată *regie scenică*, nu a întrebuințat niciodată actori. *Scenariile* sale erau interpretate de rudele și prietenii lui și de salariații de la uzină.

La începutul lui 1896, succesul considerabil și decisiv al reprezentațiilor de la „Grand Café“ îl determină pe Louis Lumière să angajeze un mare număr de operatori pe care-i instruiește și-i formează. Printre ei, Promio Mesguich, Francisque Doublier...

Operatorii „Lumière“ făceau și proiecții. Ba mai mult, ei își developau singuri filmele. Primele scene turnate de ei au fost scene de stradă, prin care reluau unul din marile succese de la „Grand Café“: *La Place des Cordeliers à Lyon* [Piața Cordelierilor de la Lyon]. Aceste filme dădeau spectatorilor dovada că cinematograful înregistrează cu adevărat realitatea, realitatea familiară fiecăruia. Aparatele care filmau în aer liber erau o curiozitate și totodată o reclamă pentru viitorul film. Căci operatorii staționau timp de mai multe ore la răspîntiile mai frecventate, prefăcîndu-se că filmează și învîrtind în gol manivela, astfel că, seara, cetățenii gură-cască care se crezuseră filmați luau cu asalt sălile de cinematograf, în speranța că se vor recunoaște pe ecran.

Operatorii „Lumière“ au creat actualitățile, documentarul, reportajul, precum și primele montaje de filme. În acest ultim domeniu, foarte important, calea le fusese deschisă de patronul lor printr-o serie de patru filme-minut despre viața pompierilor: *Sortie de la pompe* [Ieșirea cu pompa], *Mise en batterie* [Punerea în baterie], *Attaque du feu* [Atacul focului] și *Sauvetage* [Salvare].

Cînd perfecţionarea aparatelor de proiecţie a permis reunirea acestor patru filme din 1895 într-unul singur, am putut avea primul *montaj*, un montaj dramatic, avînd drept atracţie senzaţională şi culminantă, o victimă smulsă flăcărilor.

Montajul se dezvoltă o dată cu necesităţile marilor reportaje fotografice. Primul montaj cinematografic este *Încoronarea ţarului Nicolaie II*, turnat de Francisque Doublier, sub conducerea lui M. Perrigot, în primăvara anului 1896. O duzină de filme admirabil cadrate istorisesc evenimentul în principalele lui episoade, întocmai ca reporterii fotografici — pe atunci la începutul carierei lor.

O astfel de povestire nu este de fel tributară teatrului. Dacă împrumută ceva de la vreo altă artă, împrumută cel mult de la arta desenului, care de multă vreme reda plastic principalele episoade ale ceremoniilor oficiale. Cinematograful se încrucişează astfel în drumul său, de pildă, cu *Pompa funebră a ducilor de Lorraine*, o gravură din 1608.

Un alt operator „Lumière" aduce de la Saumur, în 1897, vreo treizeci de filme despre *Carusel*, un exerciţiu de echitaţie al faimoasei şcoli de cavalerie. Este vorba, chiar de pe acum, de un adevărat documentar, care ţine aproape o jumătate de oră. În schimb, cinematograful ştiinţific nu ocupă nici un loc în catalogul „Lumière". Acest gen ia naştere nu în uzina lyoneză, ci în laboratoarele lui Marey, a cărui operă este continuată de un profesor american care realizează primele filme microscopice sau de doctorul Mac Intyre care prezintă la „Royal Society" din Londra primele filme radiografice.

Scenele în aer liber, scenele de gen, actualităţile, reportajele, filmele de călătorii — iată principalele speţe de film create de Lumière şi de şcoala lui. În 1897 însă, în urma cererii lui Clément Maurice, Georges Hatot şi Breteau instalează la Paris, în aer liber, decoruri în care vor juca actori în costume şi machiaţi. Filmele lor comice sînt farse destul de simple, cu scenarii asemănătoare celui din *Stropitorul stropit*. Scenele dramatice sînt ceva mai originale: istoria apare pentru prima oară în cinematograf, cu o serie de morţi iluştri: *Robespierre*, *Marat*, *Carol XII*, *Ducele de Guise* etc. sau cu o serie de scene militare: *La Défense du drapeau* [Apărarea drapelului], *Les Dernières cartouches* [Ultimele cartuşe]...Inspirate, pe de o parte, din aşa-zisele „tablouri vivante", iar pe de altă parte din plăcile de sticlă ale lanternei magice sau din fotografiile pentru stereoscoape, asemenea filme deschid în acest domeniu lista unei serii fecunde.

Astfel de scene au fost filmate pentru Societatea „Lumière", cu puțin timp mai înainte ca aceasta să fi renunțat aproape complet la producția de filme pentru a se mărgini la vînzarea de aparate și de copii pozitive după filmele făcute mai înainte (al căror stoc era încă de atunci considerabil). Aproape toți operatorii au fost concediați. Începînd din 1898, singurele filme noi înscrise în catalogul „Lumière" sînt benzile de actualități sau de călătorii. Regia fiind o activitate prea îndepărtată de industria fotografică normală, ea a fost cedată concurenților (Georges Méliès, de pildă, avea să fie unul din acești concurenți).

Pe plan tehnic, operatorilor „Lumière" li se datorează achiziții importante: primele trucaje și primele travlinguri.

Încă în ianuarie 1896, la „Grand Café" se proiecta de-a-ndoaselea *Dărîmarea unui zid.* Printr-un procedeu întrebuințat și în zootroape, zidul părea că se reconstruiește brusc, născîndu-se dintr-un nor de praf. Mai tîrziu, în *Les Bains de Diane à Milan* [Băile Dianei la Milano], realizat de Promio și trucat în același fel, oamenii care plonjau erau apoi arătați ieșind din apă întîi cu picioarele și terminînd cu o aterizare rapidă pe trambulină. Tehnica aceasta avea să aibă viitor. Mai puțin însă ca travlingul, inventat de Promio la Veneția în primăvara anului 1896.

„Înapoindu-mă în gondolă la hotel — povestește el — priveam malurile fugind de lîngă barcă și mă gîndeam că dacă cinematograful permite reproducerea obiectelor mobile, de ce n-am inversa propozițiunea și n-am reproduce, cu ajutorul cinematografului mobil, obiectele imobile".

Pentru prima oară *obiectivul* se deplasa. Noul procedeu cunoaște atunci un strălucit succes. Se iau vederi de trenuri, funiculare, baloane, ascensorul turnului Eiffel etc. Dar operatorii „Lumière" limitează folosirea travlingului la filmele documentare. Același lucru și cu *panoramicul*, folosit de Dickson în 1896.

Deși aportul lui Louis Lumière și al operatorilor săi este considerabil, totuși realismul lumièrean rămîne întrucîtva mecanic, lipsind cinematograful de principalele lui mijloace artistice.

După un an și jumătate, gustul publicului pentru cinematograf scade. Formula pur demonstrativă a fotografiilor animate și scurte (un minut), a căror artă se mărginea la alegerea subiectului, la cadraj și la ecleraj, dusese filmul într-un impas.

Pentru a ieși din el, filmul trebuia să învețe acum să istorisească o poveste, folosind resursele unei arte vecine: teatrul — lucru pe care-l va face Georges Méliès.

III. INVENTATORUL REGIEI: GEORGES MÉLIÈS

Caracteristic pentru geniul lui Georges Méliès este faptul că el a fost primul — ca să folosim chiar expresia lui — care a lansat *cinematograful pe calea teatrală spectaculară*. Avusese însă precursori.

Am văzut că şi Dickson şi Kuhn făceau oarecare regie în studiourile lor. Imitînd filmele galante ale lui Edison, Henri Joly, înaintea reprezentaţiilor de la „Grand Café“, realizase lucrarea *Deshabillé de la mondaine* [Dezbrăcatul mondenei], destinată kinetoscoapelor pe care le construia pentru Pathé. Înscenări elementare, aventuri criminale sau istorisiri fără perdea se vor înscrie în catalogul acestei firme. Compania americană „Biograph“ realiza scheciuri scurte: *Pălăria la teatru*, *Bătălia cu perne*, *Baia micului negru* etc. Dar atît la „Biograph“ cît şi la „Lumière“, „Gaumont“, Skladanowski sau William Paul, filmele în aer liber şi cele de actualităţi rămîneau baza.

Arta cinematografică născîndă îşi alege — ca şi odinioară arta teatrului — ca primă a ei mare dramă *La Passion du Christ* [Patimile lui Cristos][1]. Societatea „Lumière“ a fost aceea, credem noi, care a lansat această serie. Este probabil că Breteau şi Georges Hatot au realizat, la Paris, spre sfîrşitul lui 1897, acele *Vues représentant la vie et la passion de Jésus Christ* [Vederi reprezentînd viaţa şi patimile lui Isus Cristos], de la *Adoraţia magilor* pînă la *Înviere*. În Statele Unite, presa pretinsese că filmul fusese realizat în Boemia, la Horitz, unde ţăranii cehi interpretau pe atunci o *Pasiune* care rivaliza cu aceea de la Oberammergau [2].

---

[1] *Pasiunea* este drama teatrală mistică zisă *mister*, apărută în evul mediu, ale cărei subiecte le constituiau episoade din *Vechiul* şi *Noul Testament*, precum şi vieţile sfinţilor. — *N.T.*

[2] Regiune în Austria, unde un public cosmopolit venea să asiste la aceste spectacole medievale jucate de amatori ţărani. — *N.T.*

De fapt, prima manifestare importantă a cinematografului dramatic este legată de rămășițele moderne ale teatrului medieval și cu „misterele“ sale religioase.

Din punct de vedere estetic, rezultatul a fost mediocru. Personajele se pierdeau în vaste decoruri de pînză pictată, aspectul lor convențional fiind agravat de asprimea fotografiei. Dar acest film de 250 de metri, proiectat în treisprezece părți, ținea aproape un sfert de oră, ceea ce era o adevărată revelație. Cinematograful istorisea, pentru prima oară, o poveste lungă, în felul „drumurilor de cruce“, al „tablourilor vivante“, al vederilor pentru lanterne magice și pentru stereoscoape.

Un impresar american cumpără cu 10 000 de dolari *Pasiunea Lumière*, înlăturînd pe concurentul său Hollaman, director al unui muzeu de figuri de ceară. Acesta, socotind că ar putea face treabă mai bună cu bani mai puțini, puse pe un regizor să-i fotografieze o nouă *Pasiune* pe acoperișul unui mare hotel din New York. Regizorul, zice-se, era un specialist în stereoscoape și-i implora pe actori să nu se miște, dar ei nu prea luau în seamă această rugăminte. Filmul, din care nu ne-a rămas nici o singură fotografie, pare să fi fost superior modelului și succesul lui se zice că ar fi fost cu mult mai mare. Multă vreme el fu prezentat publicului de evangheliștii ambulanți. Sigmund Lubin, din Filadelfia, specialist în copieri și în *contratip* [1], a făcut și el un film *Pasiune*, în care, pe deasupra decorurilor instalate într-o curte, se vedeau capetele curioșilor căscînd gura de la ferestrele imobilelor vecine.

În Franța, Kirschner, zis Lear, a fost poate predecesorul lui Lumière în realizarea unei *Pasiuni*. Era finanțat de Pirou, *fotograful regilor*. Lear filmase *Le Voyage du tsar à Paris* [Călătoria țarului la Paris] și *Le Coucher de la mariée* [Mireasa în noaptea nunții], această din urmă operă reproducînd o pantomimă jucată de domnișoara Louise Milly pe scena Teatrului „Olympia“ din Paris.

Împreună cu filmele „Lumière“ și cîteva filme „Edison“, *Le Coucher de la mariée* este unul dintre puținele filme „primitive“ care ne-au fost păstrate. Dacă domnișoara Milly are obrazul cam gras și cam vulgar, gesturile ei sînt însă gesturi de dansatoare de o mare grație: miracolul pozelor succesive ne redă atitudini feminine, pe care evoluția costumului le făcuse să cam dispară. Mimica artistei are grația unui dans ritual, a cărui mișcare și veselie nu exclud o oarecare solemnitate. Indecența se mărginește la scurta apariție a gleznelor, acoperite în mod cast cu bumbac alb. Alături de Milly, grațioasă ca un fluture zburînd cu aripi de zefir de olandă, soțul ei apare caricatural, ca o omidă neagră, pe care aproape că nici nu o mai băgăm în seamă.

---

[1] Pentru a trage un *contratip* al unui film, se pornește de la o *copie pozitivă*, după care se trage un *dup-negativ*, din care apoi se pot trage un mare număr de copii (contratipuri) noi.

Pasiunea Lear a fost interpretată de cei care jucau acest mister la Foire des Invalides. Tot ce știm despre acest film pierdut este că tricoul de bumbac alb pe care îl purta Cristos făcea cute și i se încrețea pe trup. Fără să renunțe la genul galant, Lear a turnat filme moralizatoare sau distractive pentru puternica editură catolică „La bonne presse". El moare înainte de anul 1900, fără să fi reluat munca de regie.

Georges Méliès este însă acela căruia i-a fost dat să creeze spectacolul cinematografic.

Acest parizian în vîrstă de treizeci și cinci de ani conducea de vreo zece ani Teatrul „Robert Houdin", înființat de vestitul prestidigitator al cărui nume îl purta. Era o sală mică consacrată unor reprezentații de iluzionism. Georges Méliès era bogat și trăia pe picior mare. Soția lui îi adusese o zestre de douăzeci și cinci de mii de napoleoni (o jumătate de milion de franci aur), iar tatăl său, stăpîn al unei fabrici de încălțăminte, avea și el o avere considerabilă. Fiind foarte la modă, Teatrul „Robert Houdin" cunoștea o mare afluență de spectatori și aducea venituri frumoase directorului său.

Georges Méliès, ajuns prin vocație prestidigitator, fabricant de automate și regizor, fusese unul din spectatorii care se minunaseră în fața primei reprezentații de la „Grand Café". El îi declară lui Antoine Lumière — anecdota e celebră — că vrea să cumpere aparatul fiului său. Dar industriașul îi răspunde că moda *cinematografului* avea să fie de scurtă durată (într-adevăr, formula lumièreană se demodează după optsprezece luni) și că înțelege să-și rezerve beneficiul invenției. Timpul a dovedit că se orientase bine: atunci i se ofereau o mie de napoleoni, dar numai într-un an cinematograful avea să-i aducă de o sută de ori atît.

Cîteva săptămîni mai tîrziu, Georges Méliès cumpără un aparat de proiecție de la opticianul londonez William Paul, iar de la „Kodak" o peliculă virgină în valoare de o mie patru sute de napoleoni. Primele filme ale lui Méliès sînt lipsite de originalitate: *Partie d'écarté*, *Scènes de rue* [Scene de stradă], *L'Arroseur arrosé*, *Arrivée d'un train*, *Sortie d'usine*, *Forgerons*, *Bains de mer*, *Scènes enfantines* etc. îl imită pe Lumière; *Danses serpentines* [Dansuri serpentine] sau *Dessinateurs express* [Desenatori la minut] îl imitau pe Edison. Nimic original în cele optzeci de filme turnate de Méliès în 1896. Nici măcar numerele de prestidigitație, filme fără trucaje. Înaintea lui Méliès, Lumière îl filmase pe iluzionistul Trewey, iar Déményÿ — pe prestidigitatorul Raynaly.

Originalitatea lui Méliès apare abia cînd el abordează trucajul și consacră optzeci de mii de franci aur pentru construirea unui studio pe întinsele sale proprietăți de la Montreuil, la porțile Parisului, în anul 1897.

Ideea primului trucaj i-a fost sugerată întîmplător. În timp ce proiecta o bandă pe care o filmase în Piața Operei, fu surprins să vadă cum un omnibuz, parcurgînd traiectul Madeleine-Bastilia, se transforma brusc într-un dric. Reflectînd puțin, el află cauza acestei metamorfoze: pelicula se blocase, apoi, deblocîndu-se, luarea de vedere continuase normal. Mica pană a aparatului nu oprise bineînțeles, circulația pariziană. Așa că, după acea scurtă oprire, un dric care trecea pe acolo luă locul omnibuzului. Accidentul acesta fu pentru Méliès un adevărat „măr al lui Newton". Specialistul în trucaje pe scenă deveni un specialist în trucaje pe ecran.

Primul film care folosește această tehnică datează din octombrie 1896: *Escamotage d'une dame* [Dispariția unei doamne]. Pentru a realiza această dispariție, la Teatrul „Robert Houdin" ar fi fost nevoie de o serie de trape și mașinării. Nu se putea filma acest număr pe scenă. Fotografii foloseau lumina artificială cam de pe la sfîrșitul epocii istorice zise a celui de-al doilea imperiu. Folosirea ei în cinematografie era o operație delicată. Méliès, pînă în 1906, nu o întrebuințează decît într-un singur caz, un caz de forță majoră, și anume pentru a înregistra în 1897 patru numere ale cîntărețului Paulus.

În vremea cînd se turna *Dispariția unei doamne*, filmele din Montreuil se realizau încă în aer liber. O pînză de fund era întinsă pe un zid al grădinii. Pentru a realiza această scamatorie și fiindcă nu dispunea de o trapă, Méliès oprește timp de un minut filmarea; doamna părăsește îndată *cîmpul* aparatului. Astfel, la proiecție, scaunul apare subit gol, fără ca prestidigitatorul (care în timpul acestei pauze stă nemişcat) să fi avut nevoie să desfăşoare clasicul văl negru.

Dar dispariţia nu este încă substituţia, care va permite transformarea unei doamne în drac, în vas chinezesc sau în buchet de flori. Trucul acesta va fi întrebuinţat un an mai tîrziu în *Faust şi Margareta*, reluare a unui subiect tratat mai înainte de Lumière, dar care devine, la Méliès, un fel de laitmotiv.

Anul 1897 a fost rodnic pentru Méliès. Fără îndoială, el avea la îndemînă lucrarea americanului Hopkins, intitulată *Magic*, adevărată enciclopedie a iluzionismului şi a trucajelor fotografice. Erau enumerate acolo procedee inventate, în cea mai mare parte, sub al doilea imperiu, dată care marchează larga expansiune profesională a fotografiei. *Fotografia spirită* devine la Méliès *supraimpresiunea*. El a întrebuinţat şi fotografia *compozită*, *expunerea dublă* sau *multiplă*, *caşeurile* [1] — ca să folosim aci vechiul jargon al studiourilor. Toate aceste trucaje au fost utilizate pentru a înlocui procedeele teatrului, care la Montreuil nu puteau fi folosite din lipsă de maşinării.

Méliès este de asemenea primul care a adaptat pentru cinematograf machetele (folosite pînă atunci în teatru şi la circ), apoi luările de vederi printr-un acvarium (care-şi avea omologul în magia albă). El ridică la şapte numărul expunerilor *(L'Homme orchèstre* [Omul-orchestră], *Le Mélomane* [Melomanul]), în sfîrşit, foloseşte travlingul ca truc *(L'Homme à la tête de caoutchouc* [Omul cu capul de cauciuc], 1901).

După el, aceste trucaje vor deveni elementele curente ale tehnicii cinematografice. Dar, la Méliès, trucul caută întotdeauna să surprindă, este un scop, iar nu un mijloc. Méliès inventează silabele viitorului limbaj, dar se mai serveşte încă de hocus-pocus-uri, în loc de cuvinte. Cu Méliès se poate măsura toată distanţa care desparte formulele scamatorului de uzul vorbirii.

Foarte caracteristică este concepţia *montajului* la Méliès. Montajul, la operatorii lumièreni, se născuse din practică, din cerinţele reportajului. Trebuiau lipite cap la cap scenele turnate în locuri diferite, trebuiau legate între ele după logica naturală a succesiunii faptelor. La Méliès, a arăta, după o Cenuşăreasă ieşind din bucătărie, o Cenuşăreasă intrînd într-o sală de bal, se numeşte o schimbare de cadru.

---

[1] *Caşeurile*, cărora li se mai zice şi *măşti*, constau din acoperirea cu catifea neagră a unei porţiuni din imaginea fotografiată. — *N.T.*

Ideea genială a lui Georges Méliès a fost întrebuințarea sistematică în cinematograf a majorității procedeelor din teatru: scenariu, actori, costume, machiaj, decoruri, mașinării, împărțirea în scene sau în acte etc. Toate aceste achiziții, sub diverse forme, sînt păstrate în cinematograf și azi. Aplicarea lor n-a fost totdeauna pasivă, mecanică. De pildă, trucurile cinematografice transpun, înlocuiesc mașinăria teatrală. De asemenea, cerințele cinematografului mut duc la inventarea unui nou joc actoricesc care, fără a se confunda cu acela al pantomimei, rămîne totuși cam emfatic și prea agitat, căci pune accentul mai mult pe mimică decît pe expresia feței.

Aceste cerințe îl silesc pe Méliès să combine decorația teatrală cu tehnica specială a pînzelor pictate folosite în atelierele cinematografice. El a fost nevoit să accentueze convenționalismul acestora, cu atît mai mult cu cît nu s-a servit niciodată de lumina artificială pentru a-și modela personajele, pentru a exprima anumite sentimente sau situații.

La Montreuil, accesoriile și mobilierul puteau fi nereale, siluetele lor fiind decupate pe o scîndură sau pictate pe o pînză de decor. Pentru a unifica această multiplicitate disparată, Méliès pictează toate în stilul iluziei de panoptic, cu un desen în tuș diluat cu apă, modelat cu umbre și lumini, astfel încît nu poți distinge obiectele adevărate de cele false. Această confuzie contribuie în mare măsură la crearea impresiei de fantastic, caracteristică lucrărilor acestui realizator.

O dată acest adevărat acvarium de sticlă amenajat și construit, Georges Méliès are tendința de a se închide în el. După 1900 nu mai iese de acolo.

„Atelierul de pozări — scria Méliès — este îmbinarea atelierului fotografului (de la care păstrează amenajarea) cu scena teatrală (de la care adoptă mașinăriile)". Soarele va fi singura lui sursă de lumină, care pătrunde prin acoperișul și pereții de sticlă. Difuzarea ei se obține cu ajutorul unor prelate de voal.

La o extremitate a atelierului, un șopron formează hangarul aparatului de filmat, laboratorul unde, la lumină roșie, sînt efectuate delicatele „pase"[1] magice ale trucajelor. La cealaltă extremitate — o scenă. Îngustă la început, ea va fi dotată ulterior cu ample culise. Spre 1900, cînd prosperitatea firmei sale „Star

---

[1] Manevră executată cu dexteritate de prestidigitator și intrînd în compoziția unei scamatorii.

Film" îi permite lui Méliès să abordeze montări regizorale mari, el instalează la Montreuil toate rafinamentele mașinăriei teatrale: „trape"[1] de tot felul, pasarele, mobilier și obiecte „practicabile" [2] (adică adevărate). Întrebuințează cabluri pentru a permite zînelor și divinităților să zboare, realizează defilări, balete, apoteoze, cum erau cele din teatrul de feerii (Teatrul „Châtelet", specialist în feerii, era, pentru Georges Méliès, un ideal).

Scena, în atelierul de la Montreuil, este ceva prea esențial ca să nu fie întotdeauna fotografiată în întregime. Obiectivul aparatului va fi în permanență instalat în fundul micului studio. Acolo el rămîne imobil ca un spectator așezat în fotoliul său. În toate filmele lui Méliès, aparatul păstrează tot timpul același unghi de vedere, acela al domnului din fotoliul de orchestră, care vede tot decorul, de la bolta plafonului și pînă la rampă.

Toate perspectivele se ordonează în fuga lor spre orizont, exact din punctul unde a fost plasat ochiul acestui spectator ideal.

Prizonier al esteticii teatrului, Méliès nu întrebuințează niciodată montajul cu schimbare de planuri, cu schimbare de unghi. Filmul lui se ordonează în tablouri, nu în secvențe, fiecare tablou fiind exactul echivalent al unui tablou de teatru și necomportînd niciodată vreo schimbare a punctului de unde se privește.

Méliès folosește numai ocazional groplanul, în unele benzi scurte (unde unghiul nu are timp să se schimbe niciodată) sau ca truc, pentru a da impresia de gigantic la unii eroi ai săi *(Gulliver, Omul cu capul de cauciuc)*.

Mimica o va orîndui tot ca la teatru. În numerele de prestidigitație filmată, la ridicarea cortinei (titlul filmului se ridică uneori ca o cortină), magicianul iese din culise, salută publicul imaginar și își începe scamatoria. Cînd aceasta s-a terminat, surîde, salută, apoi face o reverență pentru a mulțumi unor aplauze presupuse. În fine, părăsește scena înainte ca filmul să fi luat sfîrșit.

În *feeriile* lui Méliès, evenimentele nu se înlănțuie ca în viața reală, ci potrivit convențiilor teatrului. În *Voyage à travers l'impossible* [Călătorie în imposibil] un tablou arată interiorul unui vagon. Trenul se oprește, toți călătorii coboară, iar vagonul rămîne gol. Tabloul următor înfățișează o gară. Mulțimea așteaptă sosirea trenului pe șinele pustii. Locomotiva intră în gară, trenul se oprește din nou, iar din vagoane, văzute de astă dată din exterior, aceiași călători coboară pentru a doua oară. Sînt convențiile teatrelor de feerii, care însă, după 1908, au încetat de a mai fi admise în cinematograf.

---

[1] Ușă care închide o deschizătură orizontală la nivelul planșeului.

[2] Platformă mobilă pe care se plasează aparatul de filmat sau proiectoarele.

De la 1900 și pînă la sfîrșitul carierei sale — prin 1912 — evoluția lui Méliès este imperceptibilă. Rămîne credincios esteticii sale, care este aceea a *teatrului filmat*. Stilul adoptat de el îi îngăduie să creeze o lume fantastică, poetică și încîntătoare, imaginară și plină de bonomie. Filmele lui, mai cu seamă cele colorate cu mîna, reprezintă, în epoca de copilărie a cinematografului, lumea văzută de un copil-minune, de care el însuși se minunează. Un copil pe care magia științelor l-a înzestrat cu toate virtuțile și facultățile posibile. Privirea proaspătă a lui Méliès se așază pe o lume cu totul nouă, pe care o descoperă cu savanta și minuțioasa candoare a primitivilor. La el, Homunculus se îmbină cu Proteus, Perrault cu Jules Verne, zîna Carabosse cu domnul Daguerre, știința cu magia, imaginația cu un simț acut al realului, cu un gust ceasornicăresc al preciziei și exactității. Acest drac de om inventează totul, crezînd că nu face decît să descopere trucuri.

Griffith spunea odată (fără să-l fi cunoscut prea bine pe Méliès): „Îi datorez totul". Această declarație oficială conținea mai mult adevăr decît își închipuia autorul ei. Dar Griffith ar fi trebuit să spună, mai exact: „Datorez totul lui Lumière și lui Méliès", căci apariția acestor doi oameni deschidea un duel de antiteze în care Griffith, prin geniul său, avea să fie unul din arbitri.

Anul 1897, anul în care Georges Méliès dobîndea conștiința misiunii sale, marchează pentru cinematograful mondial începutul unei crize aproape mortale. În America, Edison declarase *războiul brevetelor* și angajase în acest scop armate întregi de portărei. Interesele reprezentate de el reclamau monopolizarea acestei invenții. Unul cîte unul, concurenții lui Edison dispar.

Doar studiourile „Biograph" și „Vitagraph" subzistă încă. Primul se specializează în actualități, al doilea, înființat de Stuart Blackton, debutează cu două succese de regie: *Hoțul pe acoperișuri* și *Să rupem drapelul spaniol*, film patriotic editat la începutul războiului hispano-american. Dar persecuțiile judecătorești încetinesc producția unei societăți fără capitaluri. După 1898, regizarea de filme americane se reduce la filmele „Edison" şi la scurtele benzi galante produse de „Biograph“ pentru aparatele sale cu ochean, zise *mutoscop*. Din lipsă de concurenţă, aceste filme — despre care ştim prea puţin — rămîn mediocre.

Scăderea simpatiei publicului pentru cinematograf coincide, în Franţa şi în Europa, cu catastrofa *Bazarului carităţii (Le Bazar de la charité)*. Lampa cu eter a unui aparat de proiecţie aprinsese un rug aşezat imprudent acolo de nişte organizatori iresponsabili. Şi două sute de persoane „de condiţie“ fură carbonizate. Lumea începu să considere cinematograful ca o distracţie periculoasă. S-ar fi putut spulbera această teamă (că nici catastrofele pricinuite de gazul grizu, bunăoară, nu împiedicaseră continuarea extracţiei de cărbune), dacă cinematograful ar fi fost o industrie profitabilă. Dar publicul se săturase să tot vadă la infinit trenuri intrînd în gară, copilaşi bînd lapte, lucrători ieşind din uzine sau stropitori stropindu-se pe ei înşişi. Căci fiecare îl copiase pe Lumière, crezînd că plagiatul unui succes e cea mai bună garanţie a succesului. Fotografiile animate fuseseră o demonstraţie ştiinţifică. Demonstraţia părea terminată.

Plictiseala va goli, una după alta, sălile întunecoase. Gonit din oraşele mari, cinematograful devine nomad. Antreprenorii de spectacole de bîlci, pionieri ai fonografelor şi kinetoscoapelor, se duc să arate populaţiei înapoiate de la ţară o minune ştiinţifică pe care aceasta n-o cunoştea încă. Filmele îşi iau locul în bîlciuri, cot la cot cu razele X, cu femeile cu barbă, cu telegrafia fără fir şi cu aerogirele.

Méliès, atins ca şi ceilalţi de această criză, nu a putut să-şi transforme Teatrul „Robert Houdin“ într-un cinematograf care să dea mai multe reprezentaţii pe zi şi care să arate, aşa cum spunea propria-i publicitate, *vederi care ies din comun... adevărate mici feerii şi comedioare...* Şi atunci, genul în care va excela va fi *actualitatea reconstituită*.

Acest gen, schiţat de Edison şi de Lumière, ne poate părea astăzi pueril. Dar, la sfîrşitul secolului trecut, fotografia nu apăruse încă în ziarele cotidiene. Încoronarea ţarului, degradarea lui Dreyfus, alegerea lui Mac Kinley sau accidentul din gara Montparnasse nu fuseseră văzute de marele public decît în gravuri. Aşa încît era foarte probabil ca acestuia să-i placă o reconstituire în studio. Méliès nu trişa — adică nu dădea vederile sale drept autentice. Mai tîrziu, Charles Pathé nu va avea aceleaşi scrupule.

Teatrul „Robert Houdin“ prezintă patru filme consacrate exploziei cuirasatului „Maine“ în rada portului Havana (1898). Prezentarea are loc în chiar ziua în care, sub pretextul acestui incident, izbucnea războiul americano-spaniol. Cu un an înainte, Méliès reconstituise episoade din războiul greco-turc.

Seria consacrată cuirasatului „Maine“ nu dura nici cinci minute. Punctul de atracție îl constituia o vedere submarină, luată printr-un acvariu, care arăta pești înotînd și alge plutind. Méliès se apucă curînd de o altă actualitate reconstituită, primul mare film jucat, durînd aproape un sfert de oră: *L'Affaire Dreyfus* [Afacerea Dreyfus] (1899).

Afacerea — cum i se zicea pe scurt — atingea pe atunci punctul ei culminant, Méliès era dreyfuzard. Filmul, realizat în timpul procesului de la Rennes, reda intenționat episoadele care ar fi putut stîrni compasiune față de un nevinovat: degradarea, întîlnirea cu soția, atentatul împotriva avocatului său etc. Regia filmului e de un realism riguros. Pentru anumite scene, Méliès copiază fotografii autentice. Pentru altele, se inspiră din stilul special al actualităților: renunțînd de data aceasta la punctul de vedere al *domnului din fotoliu*, el permite actorilor să se apropie de aparat *(Bătălia reporterilor la Liceu)*.

La scurtă vreme după *Afacerea Dreyfus*, Méliès realizează *Cendrillon* [Cenușăreasa], filmînd o feerie reprezentată ceva mai înainte pe scena teatrului său și folosind, pare-se, aceiași actori, aceleași costume și decoruri. Filmul se termină, după vreo 7—8 minute, cu o defilare, un balet și o apoteoză, unde figurația se ridică la 36 de persoane.

Transformarea dovleacului în caleașcă se făcea cu ajutorul *trucului substituției*. Dar, cu excepția acestui amănunt, *Cenușăreasa* — pe cît ne putem da seama după cele cîteva imagini care ne-au mai rămas — este o pantomimă fotografiată. Actorii sînt plasați pe ecran întocmai ca pe o scenă.

Aceeași estetică o găsim și în feerii sau în piesele de mare spectacol montate ulterior de Méliès: *Jeanne d'Arc* [Ioana d'Arc], (un sfert de oră, 500 de persoane în scenă), *Le rêve de Noël* [Visul de crăciun], *Le Chaperon Rouge* [Scufița-Roșie], *Barbe Bleue* [Barbă-Albastră], *Robinson Crusoe*, *Gulliver*. În *Gulliver* avem și groplanuri, dar numai pentru a reda trucat impresia de gigantic. În *Barbă-Albastră*, o cheie minusculă este la un moment dat un accesoriu indispensabil pentru înțelegerea povestirii. La teatru, cheița poate fi doar zărită ori sugerată prin cuvinte sau printr-un gest al actorului. Fotografia însă nu are aceeași claritate de viziune. Méliès a fost nevoit, în drama sa filmată, să dea cheii dimensiunile unei tigăi. Aceasta fiindcă nu se gîndise să folosească groplanul.

Maestrul de la Montreuil își atinge apogeul cu faimosul *Voyage dans la Lune* [Călătorie în Lună]. Această mare realizare artistică și comercială aduce numelui și firmei o celebritate mondială. Pretutindeni sugerează imitații și ispitește la contrafaceri.

Scenariul se inspiră simultan din două romane celebre: unul de Jules Verne, altul de H. G. Wells. Dar Méliès imprimă acestei adaptări stilul său personal: un umor facil și antrenant, o imaginație copilărească și încîntătoare. Mai mulți astronomi, travestiți în astrologi, se hotărăsc să plece în Lună. Se duc să viziteze o uzină cu mașini complicate și naive. De pe un acoperiș, ei asistă la turnatul unui tun. Un grup de frumoase marinărese, cu farmece opulente, aduc obuzul în care exploratorii iau loc; se încarcă tunul, i se dă foc.

Aci are loc singura adevărată *secvență* din *Călătorie în Lună*. Se zărește o lună de ghips, asupra căreia obiectivul se năpustește în *travling*. Luna primește obuzul „drept în ochi" (substituire de machete). În fine, schimbare „de cadru".

Obuzul cade pe un cîmp plin de cratere, iar exploratorii părăsesc vehiculul sideral pentru a admira un superb „clar de Pămînt".

Scenele următoare introduc o temă pe care Méliès o va relua adesea: trecerea în revistă a planetelor și constelațiilor, Carul mare, întruchipat de șase fete frumoase, ținînd fiecare cîte un astru; Venus, Phoebus, Arcturus, Saturn, cu o fereastră la care apare zeul cu același nume... Corpii cerești se succed în supraimpresiune pe fondul negru al decorului, în timp ce exploratorii stau întinși pe jos, dorm și visează. Frigul îi deșteaptă și-i silește să caute adăpost în fundul cavernelor. Acolo găsesc, ca în H. G. Wells, ciuperci uriașe, un rege lunar și locuitori seleniți care seamănă cu niște crustacei. Exploratorii, luați prizonieri, reușesc să scape, își regăsesc obuzul și coboară pe Pămînt în parașută. După o scurtă călătorie submarină, filmul se termină, în apoteoză, cu inaugurarea unei statui caraghioase.

Méliès a afirmat că filmul, care dura un sfert de oră, l-a costat 1 500 de napoleoni. O cheltuială de 4 000 de franci noi pe fiecare minut de spectacol nu este prea departe de prețul de fabricație actual. Dar, după toate probabilitățile, realizatorul își întreise sau chiar își împătrise devizul real atunci cînd își scria memoriile.

Succesul filmului *Călătorie în Lună* marchează victoria sistemului regiei complete asupra sistemului lumièrean de filmare în aer liber. Pentru amortizarea capitalului angajat, era încă pe atunci necesar ca cinematograful să fie o industrie internațională. Pe vremea aceea filmele nu se închiriau: se vindeau. Banda era de 280 de metri și copia costa 2 franci metrul, sumă din care trebuie să scădem 50 de centime costul peliculei și al copiatului. Dacă filmul ar fi fost evaluat la prețul său adevărat, aproximativ o mie în franci de astăzi, era nevoie să se vîndă circa 30 de copii pentru amortizarea lui.

Începînd din 1900, clientela lui Méliès o alcătuiesc marile music-hall-uri din Anglia, organizate în circuit și care dădeau aceste filme ca *atracții* ale programului. De asemenea, i se cumpărau benzi mai peste tot în Europa și în Statele Unite.

În Franța, în epoca *prezentării acestui film*, două mari music-hall-uri mai arătau încă filme de actualități. Dar funcția principală a cinematografului urban era publicitatea. Se făceau proiecții în aer liber, pe acoperișul imobilelor sau pe terasa cafenelelor. Marile magazine Dufayel deschiseseră o sală de proiecție în scopul atragerii clientelei pentru mobilele lor (*„mobiliers par milliers“* [1], — acesta era jocul de cuvinte din formula lor de reclamă). Dar publicul era atît de sătul de cinema, încît biletele trebuiau distribuite gratis, la domiciliu; ba chiar li se promitea distribuitorilor o primă pentru fiecare fotoliu efectiv ocupat.

În 1902, singurul cinematograf într-adevăr „cu plată“ era — în Franța și în alte țări europene, precum și în Statele Unite — cinematograful de bîlci.

Méliès îi convocă deci pe antreprenorii de spectacole de bîlci în pasajul Operei și le arătă *Călătoria în Lună*. Instalase, ca anexă la teatru, laboratoare de copiat și un birou de vînzare. După proiecție, antreprenorii de bîlci se interesează de preț. Cinci sute cincizeci de franci. Era o sumă importantă și Méliès nu putu vinde nici o copie. Pînă la urmă acceptă să împrumute filmul gratuit unei barăci de la *Foire du Trône* [Bîlciul tronului], pentru care puse să se picteze un afiș special. Filmul avea să obțină un succes triumfal. Vestea se răspîndi imediat printre antreprenorii de bîlci. După toate probabilitățile,

---

[1] Mobile cu miile. — *N.T.*

Méliès a amortizat atunci în Franţa pînă şi preţul regiei sale artistice.

Succesul avea să fie încă şi mai mare în Statele Unite. Se vînd zeci şi chiar sute de copii. Lucru care i se păru suspect lui Méliès, care ştia că nu expediase decît cinci sau şase benzi în America. Dar vezi că pe atunci proprietatea artistică era foarte puţin respectată în Statele Unite. Studiourile „Biograph“ şi „Vitagraph“, companiile lui Edison şi Lubin trăseseră *dup-negative* după *Călătoria în Lună* şi vînduseră cu zecile *contratipurile* unui film a cărui producţie nu costase un ban. Edison se justifica pentru lipsa de scrupule cu care contrafăcuse *Călătoria*, pretinzînd că, în fond, era un bun al lui pe care şi-l lua înapoi, căci — zicea el — filmele lui Méliès întrebuinţau perforaţiile inventate de el, Edison. Oricum ar fi, o dată cu *Călătoria în Lună* se deschide primul cinematograf permanent. Aceasta se petrece la Los Angeles, acel oraş îndepărtat în care una din suburbii purta de pe atunci numele de Hollywood.

Pentru a-şi apăra drepturile în America, Méliès deschide o sucursală la Los Angeles, sub conducerea fratelui său Gaston. Ea devine în curînd principala lui sursă de venituri. În 1903, prima ediţie a catalogului american al lui Méliès este precedată de această prefaţă ameninţătoare:

„Georges Méliès este primul care a făcut filme cinematografice compuse din scene aranjate artificial, această creaţie dînd viaţă nouă unui comerţ în agonie. Tot el a avut ideea să producă vederi fantastice sau magice, iar de atunci creaţiile sale au fost imitate pretutindeni, fără succes.

Un mare număr de fabricanţi de filme francezi, englezi şi americani, care căutau noutatea, dar erau lipsiţi de imaginaţie, au socotit că e mai bine şi mai economic să contratipeze filmele originale ale lui Méliès. Am deschis această agenţie pentru a ne apăra drepturile; şi aci legea va avea cuvîntul“.

Marile producţii ale lui Méliès nu exclud *scurt-metrajele*, benzile sub 100 de metri. Majoritatea filmelor lui sînt bazate pe un *truc*, mai simplu sau mai complex, prezentat ca un număr de magie. Printre lucrările cele mai cunoscute sau cele mai reuşite, trebuie să cităm: *Le Laboratoire de Méphistophèles* [Laboratorul lui Mefistofel], *L'Auberge ensorcelée* [Hanul fermecat], *Magie diabolique Georges Méliès* [Magia diabolică Georges Méliès], unde sînt folosite transformări, *Pygmalion şi Galateea*, *La Caverne maudite* [Caverna blestemată], unde se folosesc supraimpresiuni, *L'Homme de tête ou les quatre têtes embarassantes* [Omul cu cap sau cele patru capete incomode] unde se lucrase cu capete adevărate, tăiate și fotografiate în supraimpresiune pe fonduri negre, *Le Christ marchant sur les eaux* [Cristos călcînd pe apă], *L'Homme Protée* [Omul Proteu], *L'Homme orchèstre*, *Le livre magique* [Cartea magică], *Le Brahmane et le papillon* [Brahmanul și fluturele], *L'Homme à la tête de caoutchouc* , *La Danseuse microscopique* [Dansatoarea microscopică], *Melomanul*, *Le Cake walk infernal* [Infernalul Cake Walk] [1] etc. Aceste subiecte sînt uneori mai desăvîrșite decît în filmele mari unde, cu toată preciziunea mașinăriilor folosite de regie, se întîmplă cîteodată ca acțiunea și ritmul să lîncezească.

Méliès nu se dădea în lături nici cînd i se comandau lucrări pentru reclama muștarului „Bornibus" sau a croșetelor „Mister", și pentru alte multe firme, ca, de pildă, pentru casa engleză „Warwick", condusă de Charles Urban. Pentru această firmă Méliès reconstituie *Încoronarea regelui Eduard VII* (1902), cu cîteva săptămîni înaintea ceremoniei. Filmul se turnează la Montreuil, sub conducerea unui mare maestru de ceremonii, venit special de la Londra. Eduard VII era interpretat de un băiat de măcelărie, regina de o spălătoreasă. Westminster, costumele și ceremonia fuseseră reconstituite cu ajutorul unor gravuri și fotografii autentice. Un ziarist francez denunță filmul încoronării ca fiind o înșelătorie. Acuzație nedreaptă, deoarece Urban și Méliès prezentaseră filmul într-un mare music-hall din Londra cu cîteva săptămîni înainte de ceremonie și nu pretindeau deci de fel că „documentarul" lor ar fi fost autentic.

Anul 1902, în care Méliès turnează și un film celebru, *Eruption du Mont-Pelé* [Erupție pe Mont-Pelé], reconstituit în machete miniaturi, marchează apogeul esteticii sale, dar și al succesului său comercial. Pasajul Operei, unde se aflau birourile „Star-Filmului", este denumit de englezi, în publicitatea lor, *centrul mondial al filmelor*. Toate speranțele sînt îngăduite unui meșteșugar — mai mult chiar: unui artist — care este în același timp producător și exploatator, scenarist, decorator, regizor, specialist în trucaje, costumier și vedetă a propriilor sale filme. Succesul îi dă impuls. Méliès e stăpîn pe arta lui, nu depinde de nici un bancher sau comanditar. Dar, în cinematograf, norocul este nestatornic. Cinci ani după *Călătoria în Lună*, soarta lui Méliès este pecetluită. Şi e lesne de prevăzut că va sfîrşi, ca şi Émile Reynaud, în mizerie.

---

[1] Dans foarte la modă în epoca dinainte de primul război mondial și care se dansa foarte plecat pe spate. — *N.T.*

Cînd secolul al XX-lea începea, Georges Méliès salva cinematograful inventînd *regia artistică*. Căci, pe atunci, în afară de Anglia, noul spectacol era pretutindeni în stare de agonie: burghezia părăsea sălile întunecoase pe care poporul nu începuse încă să le frecventeze.

IV. ȘCOALA DE LA BRIGHTON

Criza cinematografului fusese mai puțin adîncă în Marea Britanie decît pe continent. Foarte multe music-hall-uri prezentau filme, iar cinematograful de bîlci se dezvoltase într-un ritm rapid, datorită lui William Paul. Acest pionier găsi în curînd un imitator în tînărul american Charles Urban care, gonit din New York de *războiul brevetelor*, își puse în vînzare pe piață *bioscopul* inventat de el.

William Paul începuse prin a filma vederi de actualități sau scene în aer liber și debutase în arta regiei cu *The Soldier's courtship* [Crailîc de soldat], interpretat de actori improvizați, într-un decor sumar. În 1899 își construiește studioul, un soi de dulap, în care realizase, înainte de 1903, filme relativ importante: *O aventură a domnului Pickwick*, *Paloșul fermecat* (mister medieval), *Roagă-te pentru noi*, *(Ora pro nobis*, cîntec ilustrat), *Ultimele zile ale orașului Pompei* și mai ales *Călătorie spre Arctică*, pare-se capodopera lui, care anunță, cu zece ani mai înainte, *Cucerirea Polului*, pe care avea s-o inspire lui Méliès. Dar, pe cît de elegant și de distins e succesorul lui Robert Houdin, pe atît de lesne Paul, naiv și fără distincție, poate deveni greoi și vulgar. Ca și Zecca, de altfel, cu care are multe trăsături comune.

Unul din meritele lui William Paul este de a fi editat (dacă nu realizat) în 1900 o goană nebunească cu automobilul prin Picadilly Circus, un *exterior*[1] care întrebuințează pentru prima oară conștient travlingul dramatic, dînd spectatorului impresia că gonește într-o mașină cu toată viteza, scăpînd ca prin urechile acului de accidente și ciocniri.

Williamson și G. A. Smith, amîndoi originari din Brighton, unde trăia pe vremea aceea inventatorul Friese Green, folosesc încă și mai mult *plein-air*-ul, adică filmarea numai în exterioare.

---

[1] *Plein-air* ziceau francezii. — *N.T.*

La început fotografi de plajă, ei devin apoi operatori de actualități. Smith, după primele lui încercări de exterioare, îl va preceda pe Paul în materie de trucaje. Fără a fi cunoscut filmele lui Méliès și poate înaintea acestuia, el utilizează *supraimpresiunea* [1], servindu-se de ea pentru a dedubla personajele în filmul său *Frații corsicani* (1898), inspirat dintr-o melodramă a lui Alexandre Dumas. Foarte mîndru de această nouă aplicare a unui vechi procedeu fotografic, G. A. Smith obține brevetul, înmulțind numărul filmelor sale vrăjitorești: *Fotografia unei fantome*, *Mesmerianul*, *Sfîntul Nicolaie*, *Cenușăreasa*, *Faust*, *Aladin*, *Femeia-Bărbier*. Aceste filme care nu costaseră mult se vînd bine. Avînd un venit satisfăcător, Smith întrerupe producția timp de doi ani.

În reportajele sale, Williamson, format la școala operatorilor societății „Lumière“, își cadra scenele așa cum se face azi. La el, cîmpul aparatului nu era, ca la Méliès, unul și același lucru cu patrulaterul poleit în care se înrămează scena unui local, a unui teatru. În 1899 el ia vreo șapte sau opt vederi la *Regatele de la Henley*, arătînd succesiv mulțimea care se adună, plecarea ambarcațiunilor, cîteva echipe în toiul cursei, spectatorii văzuți de pe un vapor care lunecă în travling. Montajul[2] se termină cu sosirea învingătorilor. Tot în același stil el reconstituie, în 1900, un episod din războiul boxerilor: *Atac împotriva unei misiuni străine în China*.

Nu mai este propriu-zis vorba aici de o „actualitate reconstituită“. Williamson se inspiră din evenimente contemporane, luate pe viu, permițîndu-și însă ulterior foarte multe libertăți. El anunță mai mult producții de război romanțate de genul *Air Force* [Aviație] de Howard Hawks sau *Destinație Tokio* (de Delmer Daves) decît lucrări realiste ca *La Bataille du rail* [Bătălia feroviarului] a lui René Clément.

Atac împotriva unei misiuni străine în China, care dura cinci minute, se împărțea în patru tablouri. Boxerii apar la poarta sediului misiunii și o deschid cu forța. O bătălie începe în grădină. Pastorul e omorît. La un balcon, soția acestuia flutură o batistă. În virtutea acestui simplu semnal (nu mai este vorba de un hocus-pocus magic, ci de comandă în limbaj normal), scena se schimbă. Marinarii maiestăţii sale zăresc semnalul: sub conducerea ofiţerului lor călare, ei se reped şi atacă localul misiunii. Frumosul cavaler intră ca o vijelie în grădină exact în momentul cînd boxerii, după ce dăduseră foc casei, capturau pe fiica pastorului. Cavalerul o salvează pe tînăra fată, suind-o pe crupă şi se năpusteşte asupra spectatorilor întocmai ca locomotiva din La Ciotat. Între timp, marinarii sosesc la rîndul lor din fundul orizontului, îşi înfig baionetele în cîţiva chinezi, curăţă cîmpul de bătălie, iar trei acrobaţi o smulg pe nevasta pastorului din flăcările incendiului.

---

[1] Procedeu fotografic, prin care se suprapun două imagini pe același clișeu.

[2] *Montaj* — lipirea unor bucăți de film care fuseseră fotografiate separat, zise *cadre*, reunite într-un ansamblu coerent *(secvența)*. — *N.T.*

Stilul acesta, întru totul opus stilului lui Méliès, deschide calea marilor filme de aventuri, în special celor cu cowboy din Far-West *(Westerns)*. O victimă urmărită, nişte salvatori (imaginea lor alternînd prin jocuri de montaj), iată mijloace dramatice capitale care apar în cinematografie pentru prima oară aci. *Atacul unei misiuni*... anunţă cavalcadele lui Tom Mix şi capodoperele lui Griffith, inclusiv *Intoleranţă*. Acest stil de povestire, aşa de tipic cinematografic, pare să fi fost — cu excepţia Angliei — necunoscut în 1900.

Favorizaţi de expansiunea cinematografului de bîlci, micii producători englezi se înmulţesc. În primii ani ai secolului al XX-lea, Hepworth, fost funcţionar al Companiei „Warwick" se stabileşte pe cont propriu pentru a produce filme comice luate în aer liber. Cricks, fost colaborator al lui Paul, se asociază cu Sharp. Primul succes al firmei avea să fie o melodramă: *Maria Martin* sau *Crima de la Hambarul Roşu*. O familie de antreprenori de spectacole de bîlci din Ţara Galilor, familia Haggar, se specializează în filmarea proceselor celebre sau *serialelor* [1] comice, ca de pildă, seria cu beţivanca *Voioasa Mary*. Alţi antreprenori de bîlci, familia Mottershaw, înfiinţează „Sheffield Photo Company". Dar, în 1900, G. A. Smith se afla încă, împreună cu Williamson, în avangarda artei cinematografice.

Smith, care — prin chiar formaţia lui — avea preferinţă pentru groplanuri, îşi dădu în curînd seama că acestea nu puteau arăta totul. Îi veni atunci ideea să le alterneze cu planuri generale în aceeaşi scenă. Primele două filme în care el adoptă acest stil revoluţionar sînt din 1900, *Lupa bunicii* şi *Ce se vede printr-un telescop*.

---

[1] Ciclu de filme scurte, în serie.

În prima bandă, bunica și cu strănepotul ne sînt arătați în plan american. Băiețașul pune mîna pe lupă. Atunci vedem cum apar succesiv, pe ecran, într-un cașeu circular un ceas, un canar, ochiul bunicii, capul pisicii etc. În celălalt film, un crai bătrîn zărește în depărtare o tînără pereche și își ațintește telescopul asupra ei. Ecranul este atunci ocupat de o gheată de damă, căreia cineva îi leagă șireturile. În scena următoare, soțul cotonogește pe domnul cel curios.

Această alternare de groplan și plan general în aceeași scenă constituie principiul însuși al *decupajului*. Cu aceasta, Smith, creează primul *montaj* adevărat. La Méliès era altfel: unitatea de loc condiționa obligatoriu unitatea de punct de vedere. Descoperirea lui G. A. Smith e deci capitală. Acest creator însă, care în 1958 mai trăia și locuia la Brighton, nu manifesta nici un interes cînd i se vorbea despre acest procedeu tehnic practicat de el; în schimb dădea mii de detalii despre alte momente din cariera lui.

Indiferența inventatorului era firească. Nu prea înțelegea de ce lumea se minuna în fața primei întrebuințări în cinematograf a unui procedeu folosit, pînă atunci în altă parte. Dacă umbrele chinezești — care rămăseseră, ca și marionetele, credincioase esteticii teatrului — n-au cunoscut variațiile de unghi, variațiile punctului de privire, în schimb unele povești în imagini, asemănătoare celebrelor imagini Epinal, le-au aplicat chiar de la începutul veacului al XIX-lea. Aceste povești ilustrate au fost adaptate, fără mari schimbări, la lanternele magice. G. A. Smith — care făcuse asemenea proiecții — întîlnise procedeul, poate chiar și scenariul *Lupei bunicii* sau al *Telescopului* în repertoriul plăcilor de sticlă ale lanternei magice.

În primele filme ale lui Smith (cele două menționate mai sus), montajul ia drept pretext un aparat de optică, lupa sau telescopul, care fac parte din poveste, aparate optice care prin natura lor redau o realitate *trucată*. Așa dar, montajul redă aci, ca să zicem așa, povestea unui *truc*. Curînd după aceea însă, Smith, în *Micul doctor* (1901), după ce filmează un plan general, arată în groplan un cap de pisoi care bea puțin lapte. Trecerea o face fără să aibă nevoie de vreun pretext sau subterfugiu. Același lucru în *Șoarecele la Bele-arte*, *O afurisită de măsea* și, în special, în *Pățaniile Mary-Janei*. Mary-Jane toarnă benzină peste mașina de gătit. Mașina explodează. Imprudenta servitoare e luată pe sus, trece prin coșul mașinii, iar membrele ei răzlețe cad pe acoperiş. Obiectivul fotografic al lui Smith urmăreşte deci pe eroină în deplasările ei şi variază unghiul de filmare după necesităţile dramatice ale acţiunii.

Pentru *Păţaniile Mary-Janei* Smith inaugurase un mic studio unde mai turnează *Visul Doroteii*, o trecere în revistă a principalelor basme englezeşti. Dar realizatorii britanici, formaţi pentru filmările în aer liber, rămîn de cele mai multe ori credincioşi acestei formule, chiar cînd e vorba de filme cu trucuri. Această ambianţă realistă dă un stil care se apropie mai mult de comic decît de numerele de la Teatrul „Robert Houdin". Williamson, de pildă, realizează *Baia imposibilă*, montînd filmul bucăţică cu bucăţică, cînd de-a-ndoaselea, cînd normal, variind şi completînd efectele lumièriene din *Băile Dianei*.

În aer liber putem înmulţi scenele fără cheltuiala unor noi pînze pictate. Ceea ce Méliès pregetase să facă în studio, va realiza Anglia, devenind patria unui gen nou, *fugărirea*, urmărirea cu fugărire, gen care mai fusese schiţat de Williamson în *Atac împotriva unei misiuni*. Obiectivul nu se mai mulţumeşte să urmărească pe erou; îl şi fugăreşte. Această goană este creată pe cale de montaj. Montajul se perfecţionează, se face mai suplu. Obiectivul încetează de a mai fi ţintuit pe fotoliul *domnului din stal*; el îşi reia libertatea de mişcare cu care-l dotase Lumière, îşi recapătă elanul pe un covor zburător, în spatele unor bandiţi sau fugari burleşti.

În genul acesta nou, tragicul precede comicul. Primul mare succes al fugăririi a fost *Robbery of the Mail Coach* [Atacarea unei diligenţe], temă luată de antreprenorii de bîlci Mottershaw din desenele şi elegiile populare. Această bandă imitată în America de Porter în faimosul său film *Great Train Robbery* [Marea jefuire a unui tren] este indirect iniţiatoarea aşa-ziselor *Westerns* [1], inspirate şi din tradiţiile circului „Buffalo Bill", povestiri în care indieni piei-roşii şi oameni scoşi afară din lege *(out laws)* jefuiesc fără preget diligenţele. Un alt film cu fugăriri al lui Mottershaw a fost *Furt îndrăzneţ ziua în amiaza mare*. Celebritatea lui a fost de mai scurtă durată, însă contemporanii l-au imitat cu prisosinţă.

Alfred Collins, angajat de sucursala engleză „Gaumont", dezvoltă fugărirea comică. Acest actor de music-hall uită regulile teatrului, folosind totodată, cu o libertate nemaiîntîlnită, toate mijloacele cinematografice.

---

[1] Povestiri din timpul pionieratului în Vestul îndepărtat al Statelor Unite *(Far-West)*, sau chiar din regiunile centrale *(Middle-West)*, poveşti cu cavalcade, bandiţi, cow-boys, şerifi curajoşi etc. — *N.T.*

Filmul *Căsătoria în automobil* începe cu fuga unei tinere perechi urmărită de un bătrîn. Aparatul execută un *panoramic*[1], ca să arate cum automobilele, rînd pe rînd, se apropie și apoi se depărtează. În *secvența* următoare, Collins se servea în același timp de *travelling* și de *contracîmp*, arătînd pe rînd cele două automobile care se fugăreau și specificînd că adoptă cînd unghiul de privire al urmăritorului, cînd punctul de vedere al urmăriților. În *secvența* căsătoriei, realizatorul combină groplanul foarte apropiat cu exprimarea eliptică, anume înlocuind biserica cu înfățișarea, pur și simplu, a unei mîini și a gestului de a-și pune în deget inelul nupțial.

Filmul acesta datează din 1903. Collins folosește aici un limbaj cinematografic mai puțin bogat, mai puțin evoluat decît acela al lui Griffith, dar tot atît de complex. Au trebuit ani și ani pînă cînd lecția venită de la anglo-saxoni să fie înțeleasă, poate pentru că fugărirea comică s-a dezvoltat mai mult în Franța, unde învățătura lui Méliès (chiar de pe atunci învechită) rămînea predominantă.

Conținutul filmelor englezești este tot atît de interesant ca și forma. Dacă condițiile de filmare în aer liber au determinat perfecționarea tehnicii, perfecționarea conținutului a fost și ea determinată de exigențele publicului, care cerea subiectelor tratate un oarecare realism social.

Collins proiectează aventurile unui *Hoț de buzunare fugărit prin străzile Londrei*, sau *Lupta deznădăjduită a braconierilor*. Pe urmă denunță, în filmul *Cruzimi în largul mării*, suferințele marinarilor torturați, apoi își exprimă indignarea în *Expulzare*, față de evacuarea ordonată de un proprietar rapace și în cele din urmă reconstituie o *Catastrofă pricinuită de grizu*, după ce, în alt film, *A Day from a Collier's Life* [O zi din viața unui miner], ne descrie viața cotidiană a acestor muncitori.

Pe de altă parte, Haggar zugrăvește *Evadarea unui pușcăriaș*, Hepworth turnează un documentar despre *Culesul hameiului*, William Paul se interesează și el de mineri și de întemniţaţi,iar Williamson anunţă că filmele lui sînt *frînturi de viaţă reală*.

---

[1] A face un *panoramic* înseamnă a mișca circular aparatul fixat pe suportu său (stativ); *travling* — mișcarea aparatului așezat într-un cărucior; *secvență* — succesiune de *planuri; contracîmp* — vedere luată dintr-un cîmp de fotografiere aproape opus celui al *cîmpului* vederii precedente.

Subiectul acestor *frînturi de viaţă* este luat din contemporaneitate. Anglia tocmai încheia războiul din Transvaal. William Paul exaltase acest război, ridiculizînd pe Kruger. Hepworth devenise şi el propagandist. În filmul său *Pace în onoare* sînt combinate prin montaj actualităţile cu scenele regizate. *Chemare la arme*, tot a lui, e un fel de „furtună într-un pahar cu apă". Se putea vedea, în decurs de trei minute, un tînăr întîlnind o frumoasă fată, cerîndu-i mîna, înrolîndu-se, dobîndind victoria, înşfăcînd un drapel bur şi întorcîndu-se triumfător la Londra pentru a se însura cu logodnica lui.

Întoarcerea dintr-un război lung şi greu prezenta un deosebit interes pentru populaţia muncitoare din sălile întunecoase. Williamson consacră două filme acestui mare subiect: *Întoarcerea soldatului* şi *Rezervistul înainte şi după război*. Amîndouă se terminau bine. Deznodămîntul fericit al acestor filme nu era mai naiv decît cel din *Anii cei mai frumoşi ai vieţii noastre*[1] şi nu împiedicase pe autor să ridice aici o problemă socială acută.

Înclinaţia spre realitate, căutarea tehnicii de avangardă, tendinţa spre subiecte sociale — în limitele unui evident conformism — iată caracteristicile cinematografului englez din 1902. Abia după 1930, el va avea iarăşi trăsături asemănătoare, cînd, ajutat de eforturile documentariştilor, va cunoaşte o renaştere. Grierson sau Rotha, David Lean sau Carol Reed nu au fost influenţaţi de ajuns de Williamson, de Mottershaw sau de Collins. Aceşti precursori erau de mult uitaţi. Trebuie însă să constatăm permanenţa unor anumite tradiţii naţionale în Marea Britanie, unde se elaborează în primii ani ai secolului al XX-lea un realism naturalist care zugrăveşte viaţa poporului şi a muncitorilor. De remarcat însă că eroii sînt aleşi de preferinţă dintre delincvenţi sau bandiţi.

---

[1] *Best years of our lives*, film făcut de americani după cel de-al doilea război mondial. — *N.T.*

V. ÎNCEPUTURILE LUI PATHÉ

Pathé-tatăl, mezelar din Vincennes, fost soldat în garda personală a lui Napoleon III, se căsătorește cu o alsaciană. Are cu ea patru băieți, pe care-i crește într-un spirit de muncă și economie. Charles Pathé păstrează o îngrețoșată amintire despre cîrnații mezelăriei părintești și despre vremea cînd nu se încălța decît duminica, pentru a merge la biserică, și chiar atunci cu pantofii maică-si.

După o perioadă de ucenicie la un unchi măcelar, tînărul Charles pleacă, cu o hîrtie de o mie de franci în buzunar, să cucerească Noul Continent. După ce face, rînd pe rînd, meseria de pavagiu, funcționar și spălător de rufe la Buenos Aires, o epidemie de friguri galbene îl trimite înapoi în Europa, fără un ban. Se căsătorise și era mic funcționar. Tocmai se gîndea să se reîntoarcă la mezelăria lui taică-său, cînd un prieten îi arată — avea pe atunci treizeci de ani — un fonograf „Edison“ cu care se putea face treabă la bîlciuri. Acestea se întîmplau pe la sfîrșitul verii 1894. Charles Pathé săvîrșește atunci o nebunie: cumpără o mașină vorbitoare. Prețul ei reprezenta salariul pe șase luni. Pe la începutul lui septembrie 1894, el părăsea Vincennes într-o trăsură cu bănci așezate de-a curmezișul, pentru a se duce la bîlciul din Monthéty (Seine-et-Marne). Soția lui ținea în brațe o cutie de carton în care se aflau niște cilindri de ceară. Dacă acestea s-ar fi spart, tînăra pereche ar fi fost ruinată.

Norocul îi surîde lui Charles Pathé. Populația din Seine-et-Marne se bate pe multiplele receptoare ale mașinii vorbitoare. Cînd perechea se întoarce la Vincennes, are zece napoleoni de aur în buzunar. Charles Pathé cîștigase într-o singură zi banii pe o lună de muncă.

Familia Pathé începe să cutreiere bîlciurile din partea de răsărit a orașului. Charles Pathé, care adunase un mic capital, află că la Londra se vînd, la un preț foarte mic, excelente copii ale fonografului „Edison". Trece Canalul Mînecii; aparatele cumpărate le revinde unor mărunți negustori de bîlci care rămăseseră cu gura căscată văzîndu-l cum cîștigă aur vînzînd zgomot. După fonografe, importă din Anglia kinetoscoape William Paul, iar Joly va construi în curînd pentru dînsul aparate de cinematograf.

Văzînd succesul fratelui lor mai mic, care pînă atunci „nu făcuse nici o ispravă în viață", cei trei frați mai mari pun mînă de la mînă pentru a-i procura lui Charles modestul capital de douăzeci de mii de franci. Dar, la prima alarmă, doi dintre ei își retrag banii. Rămîn asociați doar Emile și Charles, iar cinematograful e cît pe-aci să-i ruineze din cauza unui proces intentat de un client nemulțumit.

Din fericire, vînzarea cilindrilor pentru fonograf devine din ce în ce mai înfloritoare, și noua casă „Pathé Frères" atrage atenția unor importanți oameni de afaceri. Într-o bună zi din anul 1898, un oarecare Grivolas se oferă să investească în această afacere suma de un milion.

Domnul Grivolas, inginer, inventator și fabricant de aparatură electrică, reprezenta un grup de industriași din Lyon. Sufletul grupului era Neyret, fabricant de mănuși, din Dauphiné, proprietar al unor mine carbonifere în exploatare la Saint-Etienne și al unor întreprinderi siderurgice la Firminy. Datorită acestei investiții, frații Pathé vor fi de aci înainte susținuți de finanță și de marea industrie. Fostul negustoraș de bîlci devenise mare om de afaceri.

Firma deschide la Chatou o importantă uzină pentru înregistrarea și imprimarea sulurilor cerate, apoi, la Vincennes, spori producția filmelor jucate sub cerul liber, pe o estradă montată pe butoaie.

Ferdinand Zecca, „copil de culise", se trăgea dintr-o familie de artiști de varieteu. Înainte de a fi fost remarcat de Charles Pathé, înregistrase cîțiva cilindri la Chatou și, ocazional, un film vorbitor. Pathé îi încredințează regia spectacolelor de la Vincennes. Cînd afacerile iau avînt, Pathé construiește un studio mai vast decît cel al lui Méliès.

Zecca este adesea prezentat ca un imitator al lui Méliès. Fără îndoială că firma „Pathé" folosise, la început, metodele celui mai mare producător din acea epocă. Firma făcu din Zecca un „om-orchestră", adică un om bun la toate: decorator, realizator, scenarist, vedetă, impunîndu-i subiecte ale căror succese puteau rivaliza cu acelea ale casei „Star Film". Dar prima mare feerie

Les Sept châteaux du diable [Cele șapte castele ale diavolului] imită, ca și cele din Montreuil, Teatrul „Châtelet“ — pe al cărui șef de figurație, Lucien Nonguet, îl angajase. Mai mult decît pe Méliès, Zecca imită școala engleză: pe Smith și pe Paul. Primele zece filme „Méliès“ îl copiau pe Lumière. Primele zece filme „Zecca“ copiază mai cu seamă școala de la Brighton.

Spre deosebire de succesorul lui Robert Houdin, Zecca, multă vreme, nu are nici o pretenție de Proteu capabil să îndeplinească singur toate meșteșugurile cinematografice. El își împarte munca cu alții. Se înconjură de numeroși colaboratori și formează o școală.

Calitatea lui cea mai de seamă este de a ghici gusturile poporului, preferințele organizatorilor de spectacole de bîlci și ale clientelei lor. „Buna societate“ abandonase cinematograful, lăsîndu-l copiilor și poporului. Méliès alesese copiii; firmei „Pathé“ îi rămînea poporul, pentru care avea să întreprindă o producție în masă.

Zecca continuă la Vincennes producția realizată înainte de 1900, opera unor predecesori necunoscuți. Fabricanților de filme le place să-și copieze concurenții, dar și să-și repete propriile lor succese.

Predecesorii lui Zecca la „Pathé“ făcuseră încercări în genul galant, în povestirile „fără perdea“. De asemenea filmaseră scene de asasinat ori de execuții capitale și schițaseră cîteva comedii „à la minut“. Ei ne-au dat prima versiune a filmelor „realiste“. În *Le Rêve d'un buveur* [Visul unui bețiv] sînt reluate anumite episoade din *L'Assomoir*, romanul lui Zola. Pe de altă parte, imitîndu-l pe Méliès, ei realizează o serie de feerii (*Aladin*, *La Belle et la Bête* [Frumoasa și bestia], *Le Petit Poucet* [Prichindel], *Les farces de Satan* [Farsele Satanei], precum și o reconstituire în șase tablouri a *Afacerii Dreyfus*.

Catalogul „Pathé“ îi arăta calea lui Zecca și conținea, în germene, principalele genuri pe care acesta avea să le dezvolte mai tîrziu. Căci caracteristica acestui om este de a fi încercat totul, după ce îi copiase pe toți.

Filmele lui cu „trucuri“ puteau folosi subiecte sau procedee asemănătoare cu ale lui Méliès, dar stilul lor rămînea deosebit. El se formase copiind mai cu seamă școala engleză; nu era sclavul *domnului din fotoliul de orchestră*. Filmele lui de prestidigitație sînt de cele mai multe ori tratate în *plan american*. El transportă trucul cîteodată și în aer liber. Primul film de acest gen, *Baia* *imposibilă*, este interpretat de el într-o luntre. La Vincennes se renunță totuși pentru cîtva timp la filmarea în aer liber: decorul era, în ochii clientelei, garanția luxului și a calității.

În scurtele sale benzi magice, Zecca dă dovadă de un fel de frenezie barocă, subliniată de realismul decorului. Un aerostat (*Plus lourd que l'air* [Mai greu ca aerul]) plutește deasupra acoperișurilor de la Vincennes, iar Zecca zboară călare pe un trabuc de oțel. Filmul *Tempête dans la chambre à coucher* [Furtună în camera de culcare] îl arată pe actorul Liezer cocoțat pe o barcă demontată. În spatele lui, o odaie cu tablouri agățate pe pereți și tapet înflorit; prin ușa întredeschisă se zărește oceanul și orizontul.

Spre deosebire de Méliès, Zecca transformă trucul în metodă tehnică. Procedeul devine astfel un mijloc de exprimare. În *Une Idylle sous un tunnel* [Idilă sub un tunel], Zecca face curte lui Liezer, deghizat în doică. Pe fereastra vagonului de clasa a treia (decor de pînză pictată), se vede un peisaj luat dintr-un tren în mișcare și supraimpresionat într-o cameră neagră. Astfel se obține un efect asemănător efectului *transparențelor*[1] noastre. Trucul nu mai este aici un hocus-pocus, ci un element al limbajului artei ecranului.

Filmele comice ale lui Zecca sînt numeroase și, în general, foarte grosolane. Ele dezvoltă însă un gen pentru care Méliès nu fusese prea înzestrat și pe care, de altfel, nu l-a cultivat de loc.

Feeriile lui Zecca sînt mai puțin izbutite; personajele lui cu mișcări țepene nu au grația dansatorilor, avîntul baletelor lui Méliès care, datorită elanului lor, fac să dispară erorile și impuritățile. Zecca e mai original într-un gen creat de el și clasat în catalogul „Pathé“ la rubrica *Scene dramatice sau realiste*.

Primul lui succes îl obține cu filmul *Histoire d'un crime* [Povestea unei crime] (1901). Subiectul îl furnizează niște figuri de ceară de la Muzeul Grévin, inaugurate în 1889. Tablourile filmului „Pathé“ corespund tablourilor de la Muzeu, cu excepția unuia singur, *Ultima noapte a condamnatului*. La Grévin, criminalul juca, prozaic, cărți. La Zecca el visează, iar episoadele crimei lui se desfășoară pe o scenă apărută deasupra patului.

---

[1] *Transparență* — ecran transparent pe care se proiectează o vedere animată și în fața căreia joacă un actor. Procedeu care nu s-a întrebuințat decît din anul 1932.

Marea atracție a filmului era execuția capitală. Succesul ei s-a menținut în cinematografele de bîlci pînă în 1910, cînd Ministerul Afacerilor Interne a interzis proiecția.

După filmul *Povestea unei crime* urmează *Victimele alcoolismului*, temă reluată după un film „Pathé" dinainte de 1900: *Le Rêve d'un buveur*. Zecca adaptează episoadele cele mai celebre din romanul *L'Assomoir* al lui Zola: fericita familie muncitorească, tatăl atras în cîrciumă, mansarda în care se petrece nenorocirea, balamucul unde alcoolicul moare în *delirium tremens*.

La începutul activității sale la Vincennes, Zecca își picta singur decorurile. Incapabil să deseneze în perspectivă, el transforma șoselele pavate într-o grămadă de pietre în care înfigea o tăbliță cu indicația „Circulația oprită". Nu se încăpățîna însă în aceste naive tentative și de îndată ce a dispus de credite s-a adresat unor specialiști. Decorurile din *Victimele alcoolismului*, deși lipsite de orice fantezie, sînt totuși excelente. Ele au contribuit mult la consolidarea ideii că Zecca este un realist, pe care tradiția îl opunea „vrăjitorului" Méliès. Ar fi totuși o eroare să credem că Ferdinand Zecca a fost lipsit cu totul de poezie. Imaginația lui era năvalnică, o imaginație populară, totodată șireată și naivă.

Filmul *Pasiunea* este opera cea mai de seamă a lui Zecca. El mai realizase înainte un film care fusese ca o pregătire și un preludiu al acestuia. Filmul se numea *Quo Vadis* și era vorba de un vag împărat roman, cocoțat pe niște trepte și înconjurat de douăzeci și trei de figuranți încununați cu trandafiri. Imperatorul întorcea degetul mare spre pămînt pentru a pecetlui înfrîngerea unui gladiator. În realizarea acestui film, ca și în aceea a benzii *L'Enfant prodigue* [Fiul risipitor], Zecca a fost probabil ajutat de faimosul Monsieur Lucien, specialistul care conducea figurația la Vincennes, dar care o mai conducea și pe aceea de la „Ambigu", de la „Châtelet" și de la „Porte Saint-Martin".

Lucien Nonguet, care avea ca secund pe Louis Gasnier, își făcea meseria cu „blîndețea" unui negustor de sclavi. Rareori se întîmpla să dea figuranților plicul de cinci franci reprezentînd plata lor. Rivalul lui era Georges Hatot, pe vremuri regizor al unor filme „Lumière" și care acum recruta mulțimi pentru marile pantomime de la „Hipodrom". Acești trei colaboratori ai lui Zecca au asigurat adeseori succesul unor regii grele, căci meseria lor îi învățase arta de a manevra mulțimile. Partea lui Nonguet a fost preponderentă în realizarea filmului *Pasiunea*.

Început în 1902, filmul acesta se termină abia în 1905. Se stabilise un program de vreo patruzeci de tablouri, care aveau să se realizeze după posibilitățile studioului. Estetica dominantă a filmului este aceea a ieslelor de ghips care se vînd în jurul bisericii Saint-Sulpice, dar magia cinematografului transformă aspectul acestor serbede policromii, dîndu-le farmecul unor picturi primitive. Regia nu este lipsită de oarecare amploare. Pentru a arăta decorurile mari în întregime, se filmează *panoramic*. În *Adoration des bergers* [Adorația păstorilor] se văd mai întîi ieslele. La semnalul dat de o stea, un prunc apare pe paie, întocmai cum la apelul unui scamator țîșnește un iepure dintr-un joben. Apoi, și cu destulă stîngăcie, se filmează panoramic de-a lungul decorului, pentru a-i descoperi pe păstori. După aceea obiectivul se întoarce către „sfînta familie", fără a-i urmări însă pe păstori în drumul lor. Oricît de nedibace ar fi această realizare, fapt este că Zecca întrebuințează în regie deplasarea obiectivului și, prin aceasta, îl depășește pe Méliès, rămas la tradiția teatrului și a trucajelor.

În sfîrșit, *actualitățile reconstituite* devin o specialitate „Pathé". Zecca a condus sau supervizat mai multe filme de acestea: *Asasinatul președintelui Mac Kinley*, *Moartea papii*, *Asasinatul ducelui de Guise* (în studiourile de la Vincennes istoria și actualitatea se confundau). Unul din marile succese a fost filmul *Catastrophe de la Martinique* [Catastrofa din Martinica], film care a rivalizat cu *Erupție pe Mont-Pelé* al lui Méliès. Decorul, foarte iscusit, devine însă brusc neverosimil: în spatele fumului împrăștiat de vulcan apare figura unui mașinist. Noroc că această nefericită imagine va fi tăiată și copiile filmului se vor putea vinde cu miile.

* * *

Perioada 1903—1909 se înscrie în istoria cinematografului ca o *epocă Pathé*. Spiritul întreprinzător al acestui om extraordinar transformă în cinci ani cinematograful. Din negoț meșteșugăresc, cum era la Méliès, îl face să devină o mare industrie, a cărei capitală, Vincennes, domină întreaga lume.

La Pathé, ca și la Méliès, un film se amortiza cu douăzeci de copii vîndute. Dar la Vincennes, fiecare film se vindea cu sutele și, cîteodată, cu miile de exemplare. La începutul fiecărui an, vînzarea curentă a copiilor amortiza costul producției pe anul întreg. Timp de unsprezece luni deci, fiecare metru vîndut reprezenta un beneficiu net. S-au vîndut în curînd zece, douăzeci, patruzeci, optzeci de kilometri de peliculă pe zi, și fiecare bilet de o mie de franci investit în producție aducea un cîștig de zece mii de franci într-un singur an!

„Cinematograful este gazeta, școala și teatrul de mîine", scria, la cererea lui Charles Pathé, unul din colaboratorii angajați, inginerul Dussaud. Cuvinte de o profetică luciditate. Dar, să nu uităm că la Vincennes cinematograful fusese mai ales un spectacol de bîlci.

În mii de barăci, fiarele, „fenomenele", actorii, acrobații sau luptătorii, care costau scump fiindcă trebuiau hrăniți în fiecare zi, au fost înlocuiți cu benzi de celuloid. Filmul îl cucerise cîndva pe Méliès pentru că realiza pe omul mecanic visat de Vaucanson, Droz și Robert Houdin. Și, într-adevăr, acest automat, acum industrializat de Pathé, devenea un robot capabil să economisească salariile, fără a face să scadă încasările. Are loc o uriașă raționalizare a spectacolului de bîlci. Negustorii de bîlci își aveau, desigur, partea lor, dar supraprofiturile aveau să se acumuleze mai cu seamă în casele de bani de la Vincennes.

„Cu excepția industriei de război — va scrie într-o zi plin de trufie Charles Pathé — nu cred să existe o alta în Franța a cărei dezvoltare să fi fost atît de rapidă și ale cărei dividende — atît de ridicate!" În perioada ei de supremație, firma „Pathé Frères" a realizat, într-adevăr, beneficii colosale: 345 000 franci în 1900, 910 000 în 1902, 1 370 000 în 1904, 6 500 000 în 1906, 24 000 000 în 1907 (cu amortizări cu tot), pentru un capital inițial de 2 000 000, ridicat la 5 000 000 prin distribuiri de acțiuni gratuite consiliului de administrație. Fără să socotim aci importantele tantieme ale acestui consiliu și diversele înșelătorii contabile!

În 1907, cinematograful îi aducea deci lui Pathé — și încă și mai mult grupului Neyret — un venit de cel puțin zece ori mai mare decît capitalul social de atunci. Pornise pe drumul care ducea la bîlciurile din Seine-et-Marne, iar acum își continua triumfal mersul în cinci continente. Neobositul samsar Poppert cutreierase lumea, începînd din 1902, și deschisese agenții la Londra, New York, Berlin, Moscova, Bruxelles, Petersburg, Amsterdam, Barcelona, Milano, Rostov pe Don, Calcutta, Varșovia, Singapur etc. Aceste agenții se transformă în foarte scurt timp în sucursale. În 1908, societatea posedă imobile în valoare de două milioane în Statele Unite, precum și uzinele ei de tiraj lîngă New York, unde în curînd avea să-și deschidă studiourile.

Iar în 1908, metrajul de pelicule vîndute de „Pathé" în Statele Unite depășea dublul vînzărilor totale ale marilor producători americani laolaltă.

Pretutindeni, *Cocoșul*, marca firmei, atrăgea mulțimile în sălile întunecoase. Atunci, la inițiativa lui Charles Pathé, sfătuit de prietenul său Lelièvre, om de încredere de la o bancă importantă, la Vincennes, se luă hotărîrea de a se da o nouă lovitură.

Pînă în acel moment, dezvoltarea întreprinderilor „Pathé" fusese mai ales orizontală: ca o mare pată de ulei, ea se întinsese de la Vincennes, acoperind încetul cu încetul întreg pămîntul. Charles Pathé își va îndrepta acum principalele eforturi spre creșterea verticală. Voia, de aci înainte, să stăpînească totul, de la fabricarea aparatelor și a peliculei virgine, pînă la proprietatea sălilor și barăcilor în care erau proiectate filmele lui.

În iulie 1907, Pathé declanșează ceea ce profesioniștii francezi au numit *lovitura lui de stat*. O circulară anunță că Pathé își încetează vînzările de filme. Exploatarea acestora era concesionată în exclusivitate la cinci mari monopoluri care își împărțeau în cinci mari zone următoarele patru țări: Franța, Belgia, Olanda, Africa de nord. Unele monopoluri, sub controlul direct al lui Pathé, grupau sălile pe care tocmai le deschisese în regiunea pariziană. Altele gravitau în jurul unui grup financiar reprezentat de avocatul Benoît Lévy, fiind însă legate de Pathé prin contractul de furnizare.

Monopolurile erau bazate pe *circuite* de săli, deocamdată destul de restrînse, proiecțiile cu aparate fixe *(post fix)* fiind abia la început. Aceste monopoluri căutară alți concesionari și deveniră astfel distribuitori, închiriindu-și spectacolele cu ora.

„Lovitura de stat" grăbea o diferențiere economică, începută încă din 1902, în industria cinematografică. O dată cu dezvoltarea exploatării, se stabilise un comerț de filme de ocazie, cu tendința de a deveni locație. Profesiunea se împărți atunci, ca și astăzi, în trei ramuri: producția de filme, care este o industrie; distribuirea, difuzarea sau locația, care este un comerț de angro; în sfîrșit, exploatarea, care se adresează direct publicului și care este un comerț de detaliu.

Industriașul Pathé năzuia să devină și angrosist și detailist. El voia să imite pe „Eastman Kodak" care-și fabrica peliculele și aparatele, le stoca, le distribuia, își avea prăvăliile proprii sau concesiona vînzarea produselor lui detailiștilor în condiții destul de stricte.

Capitalul *holdingurilor*[1] „Pathé Monopole" depășea, încă din 1907, 15 milioane de franci aur iar Charles Pathé patronînd sau concesionînd formarea acestor consorții, integra în industria lui fabricarea aparatelor și materiilor prime.

Aparatele de proiecție se fabricau la Belleville de societatea „Continsouza", comanditată de Pathé și gravitînd în orbita lui. Aceste ateliere erau pe vremea aceea primele din lume. Înainte de 1914, un mare număr de țări își aveau 80% din săli echipate cu proiectoare „Pathé". „Continsouza" producea de asemenea aparate de luat vederi și alte materiale diverse.

Pentru a întreprinde producția de peliculă virgină, trebuia ca monopolul aproape absolut deținut de „Eastman Kodak" de la epoca „Black Maria" încoace să fie sfărîmat. Societatea aceasta, care realiza în fiecare an beneficii fabuloase, avea pe atunci doar doi concurenți, și aceia neglijabili: Lumière, care fabrica în Franța o cantitate derizorie de peliculă și Blair, ale cărui produse mediocre erau elaborate în Anglia, în niște instalații primitive. Peste 95% din pelicula folosită în lume era fabricată de „Kodak". „Pathé" consuma un milion de metri, cumpărîndu-i astfel aproape jumătate din producție.

Anchetele făcute de casa „Pathé" o făcură să afle că metrul de peliculă pe care-l cumpăra cu aproximativ 50 de centime nu-l costa pe fabricant mai mult de 2 sau 3. Așadar, filmul virgin, care comportă mai puține riscuri, aduce totuși un venit mai mare decît filmul impresionat. Secretele de fabricație ale uzinei americane erau păzite cu strășnicie. Rețetele chimice se imită mai greu decît un angrenaj mecanic. Deși, pentru emulsii, industria fotografică europeană avea tehnicieni capabili, fabricarea suportului de celuloid transparent însă era rudimentară față de aceea din America. Problema era deci fără soluție. Cînd, deodată, trustul chimic german anunță invenția unui suport din acetat de celuloză, avînd calitățile celuloidului și avantajul de a fi neinflamabil. Charles Pathé se consideră atunci în stare să înceapă lupta cu Rochester. Cumpără pe sub mînă uzina engleză „Blair" de la Foots Gray, o modernizează și formează acolo tehnicieni. Această „întreprindere pilot" pregătea deschiderea unei fabrici uriașe de peliculă la Vincennes.

---

[1] *Holdingul* este o formație economică capitalistă, un trust grupînd interese în mai multe societăți comerciale. — *N.T.*

La monopolul materiei, Charles Pathé înțelegea să adauge și monopolul ideii. După 1906, filmele depășiră foarte adesea trei sute de metri. Subiectele erau mai complicate, scenariul avea o importanță din ce în ce mai mare. Pathé socoti că filmarea repertoriului clasic al teatrului și al literaturii avea sorți să devină o operație aducătoare de cîștig. Benoît Lévy, care reprezenta un grup independent de Vincennes, avusese, înaintea lui, această idee. Pathé făcu în așa fel ca tratativele începute de avocat cu „Societatea oamenilor de litere“ să dea greș. Un an mai tîrziu, le ducea la bun sfîrșit pe socoteala lui. Înființînd „Societatea cinematografică a autorilor și oamenilor de litere“ (S.C.A.G.L.) sub conducerea lui Pierre Decourcelle, monopolul își asigura cea mai mare parte a repertoriului francez.

De la creierul scriitorului la sălile de cartier, de la fabrica de peliculă la baraca de bîlci, Pathé înțelegea să controleze totul, să integreze totul. În șase luni, un trust gigantic lua ființă, care-și întindea influența asupra globului întreg și controla majoritatea acestor industrii nășcînde. Cu o astfel de putere nelimitată în mîinile lui, trustul părea a nu se teme de nici o concurență. La Vincennes, La Montreuil, la Joinville — cinci studiouri lucrau zi de zi. Acestea fuseseră înzestrate cu electricitate, ca să poată funcționa cu sau fără lumina soarelui.

Comerțul internațional al filmului era dominat de „Pathé“. În toate țările, sucursalele sau filialele lui amenințau să-și zdrobească concurenții. Miile de metri de filme vîndute zilnic la Vincennes dădeau tonul pe întinsul globului. În epoca apogeului, „Pathé“ a dominat, mai deplin decît o poate face azi puterea colosală a Hollywoodului, industria cinematografului — a cărui importanță era, ce-i drept, mult mai mică decît este astăzi.

* * *

Pentru a întemeia și alimenta această gigantică întreprindere, fostul maestru al regiei, Jacques Zecca, ajuns directorul producției, superviza numeroși regizori — adesea formați de el. Aceștia începură atunci să creeze genuri și stiluri.

Feeria, care-i datora mult lui Méliès, evoluează la „Pathé“ pe cu totul alte căi. În filme ca *Wilhelm Tell* sau în *Le Chat botté* [Motanul încălțat] (regia lui Lucien Nonguet, 1903), decorul se amplifică. Méliès și colaboratorul său Claudel se pierdeau pe atunci în detalii, înmulțeau accesoriile, tratau romantic contrastele de alb și negru. La Vincennes, regia simplifică, aerisește, deschide perspective largi în stil de iluzie optică, își îngăduie să folosească anumite elemente de care teatrul rareori dispune, cum este, de pildă, piscina în care plutește barca lui Gessler și în care înoată marchizul de Carabas salutînd o caleașcă regală trasă de patru cai.

În timp ce Méliès, încuiat în studioul său de sticlă, se îneacă în debordările imaginației sale prolifice, realizatorii de la „Pathé“ nu pierd din vedere lumea exterioară. Urmînd exemplul englezilor, ei alternează scenele în aer liber cu cele de studio.

Le fils du diable [Fiul dracului] al lui Lépine constituie un bun exemplu al îmbinării decorului fantastic cu cadrul natural. „Fiul dracului“ țîșnește din pînzele pictate ale iadului prin straniile subterane ale carierelor de la Montreuil și împarte o grămadă de pilule mulțimii de gură-cască aflată la Porte de Vincennes. Nu mai există ruptură între decor și stradă. Méliès ar fi refuzat o astfel de confruntare care dăuna unității artei sale.

Gaston Velle conduce cu succes, timp de trei ani, *filmele cu trucuri* de la Vincennes. În acest gen vecin cu feeria, fantasticul devine tuturor familiar. Capodopera lui Velle este filmul *Amant de la Lune* [Amantul Lunii], interpretat și supervizat de Zecca. Personajul de bețivan zburător, poate un pic cam vulgar, nu datorează nimic lui Méliès.

Dramele realiste se dezvoltă într-un sens „social“. Zecca supraveghează filmele. *La Grève* [Greva], și *Au Pays noir* [În țara cea neagră]. *Greva* se termină cu reconcilierea capitalului cu munca, sub binecuvîntarea justiției. Atracția senzațională din *Țara cea neagră* era o explozie de grizu în fundul unei mine. Cu excepția filmelor istorice, toți eroii de pe atunci ai lui „Pathé“ sînt, ca și clientela lor, oameni de rînd. Dramele mondene sînt încă rezervate teatrului.

Erotismul cinematografic, care se născuse o dată cu kinetoscopul, constituie un sector special în catalogul „Pathé“; filme ca *Subiecte decoltate cu scene picante*, *Intrarea interzisă copiilor*, sînt marea senzație a unor „ședințe“ rezervate pentru domni „singuri“.

„Pathé“ introduce în cinematograf și sentimente mai nobile. Succesul filmului *Roman d'amour* [Roman de dragoste] al decoratorului Lorent Helbronn determină un nou curent în producție. Din acel moment, la Vincennes filmele cu povești sentimentale sînt denumite *cine-romane*. Genul este cultivat de André Heuzé.

Fotografiile din filmul său *Dezertorul* sînt remarcabile prin realismul şi prin modernismul stilului, în contrast cu primitivismul cinematografului de pe vremea lui Méliès. Ca să zugrăvim întîlnirea unui subofiţer cu o cîntăreaţă de varieteu într-un orăşel de garnizoană, ne-am folosi astăzi poate de decoruri mai complexe, de o figuraţie mai numeroasă, de un ecleraj mai rafinat. În ce priveşte însă regia ca atare, concepţia noastră de ansamblu ar fi simţitor aceeaşi.

Anul 1906 înscrie, în arta lui „Pathé“, o cotitură. Începînd cu această dată, în toate domeniile, în toate genurile, filmele vor ajunge la originalitate. Modelele străine sau franceze sînt date uitării, depăşite. Imitatorii devin creatori. Cine-romanele, pregătite de unele filme engleze, reprezintă pentru un timp forma cea mai evoluată şi deschid drumul cinematografului danez şi celui american.

Evoluţia comicului nu este mai puţin uimitoare. Din mocirla de vulgaritate şi pornografie a „comicelor“ lui Zecca, răsar tipurile unei noi *commedia dell’arte*: beţivul *Boitsansoif* [Bea-fără-sete], soţul *Ducornard* [Încornorescu], proprietarul *Vautour* [Vulturul], portarul *Pipelet* [Portărescu], „vardistul“ *Gribouille* [Păcală], apaşul, Pandora, o galerie întreagă de personaje provenite din gazetele umoristice şi din almanahuri.

Prin forţa lucrurilor se vor forma şi echipe de actori comici, actori care îşi învaţă meseria printr-o practică cvasicotidiană şi pe care proiecţia pe ecran îi ajută să-şi verifice neîncetat siguranţa jocului şi a efectelor.

Subiectele cu fugărire comică sînt adoptate la Vincennes în 1905, cu filmele *Dix femmes pour un mari* [Zece femei pentru un soţ] (luat după un model american), *La Course à la perruque* [Goana după perucă], *Vot’permis!... Viens l’chercher* [Permisu’-mneavoastră!... Vin’de-l ia] etc. Urmăritorii erau acrobaţi de profesie, veniţi din music-hall-uri sau varieteuri, specialişti în *cascade*, în *salturi mortale* şi în *săritura leului*. Printre dînşii: Romeo Bosetti şi André Deed.

Deed, care la începutul carierei sale filmase la Méliès, era acrobat şi cîntăreţ la diverse teatre din Paris. Începînd din 1905, el devine prima stea comică a lui „Pathé“, cunoscut publicului sub numele de *Boireau*.

Deed întrebuinţează mai mult gagul decît fugărirea. Succesorul său, după plecarea în Italia în 1905, este Max Linder, care trece de la gag la psihologie şi la comicul de situaţii. Acest tînăr laureat al Conservatorului din Bordeaux începuse cu roluri de mîna a doua la „Variété“, cel mai bun teatru de estradă de pe marile bulevarde.

Max era scund, firav şi cam bolnăvicios. Debutează la Vincennes, prin 1905, în roluri de licean, ca în filmele *Première sortie* [Prima ieşire], *Premier cigare* [Primul trabuc] etc.; joacă şi în diverse drame şi feerii, ca, de pildă, în *La Vie de Polichinelle* [Viaţa lui Polichinelle].

Între 1902 şi 1908, cantitatea de filme „Pathé“ creşte considerabil. În 1902, în singurul studio existent nu se turnează mai mult de 2 000—3 000 metri de negativ. În 1909, cinci studiouri funcţionează permanent. Se plănuieşte ca în fiecare săptămînă să se schimbe programul în sălile „Pathé“ şi fiecare program să cuprindă peste 1 000 de metri de peliculă. Această creştere a cantităţii, care va căpăta, prin 1906, un ritm accelerat, va determina şi o îmbunătăţire şi o transformare a calităţii. Genurile se vor diferenţia: feeria va decădea, comicul va evolua spre marea artă, iar drama sentimentală va dobîndi drept de cetăţenie. Succesul, nici un moment scăzut, de care se bucura filmul *Pasiunea* (copiile se vînd cu miile; în 1907 se face o nouă versiune) va mîna în mod firesc casa „Pathé“ şi, o dată cu ea, pe concurenţii ei — spre o nouă formulă, aceea a *filmului de artă*.

Cinematografele fuseseră nişte barăci de pînză. Acum ele deveneau teatre. Un nou cine-teatru avea să se nască.

VI. EVOLUȚIA REGIEI

(Europa și America, 1902—1908)

Filmul *Călătoria în Lună* marcase apogeul lui Méliès. Apogeu la care, cîtăva vreme, se va putea menține. *Le Royaume des fées* [Împărăția zînelor] și *Le Voyage à travers l'impossible* [Călătoria în imposibil] sînt, fără îndoială, capodoperele lui. *Împărăția zînelor*, inspirat după o veche feerie de la „Châtelet", *La Biche au bois* [Căprioara din pădure], se desfășoară în cea mai mare parte între decoruri submarine unde, judecînd după fotografii, imaginația lui Méliès făcuse minuni. Filmul *Călătoria în imposibil*, din păcate, nu este altceva decît o nouă versiune a *Călătoriei în Lună*, reluînd aproape toate efectele de senzație ale acestuia: expediția interastrală, uzina fantastică, societatea trăsniților, trecerea în revistă a planetelor și constelațiilor. Același lucru i se poate imputa și filmului *Les Quatre cents coups du diable* [Cele patru sute de isprăvi ale diavolului], în cea mai mare parte copie după o feerie jucată la „Châtelet", în care fusese intercalat un episod nou și totodată cel mai bun: cavalcada birjei siderale. La sfîrșitul carierei sale, Méliès dă în 1912 strălucita și desăvîrșita sa *Conquête du Pôle* [Cucerirea Polului], tot o reeditare a unor vechi succese și efecte celebre ale studioului din Montreuil, la care se mai adaugă gigantica marionetă mecanică: „uriașul zăpezilor".

În momentul apogeului său, Méliès pune și mai mult accentul pe formula „teatrului-cinematografiat". El filmează astfel opere și operete: *Faust*, *Damnațiunea lui Faust*, *Bărbierul din Sevilla*, *Rip*. În *Faust*, el reia regia clasică a teatrului, anume așază în aceleași decoruri aceleași personaje, cu aceleași atitudini, în aceleași costume.

Dacă feeria *Les mille et une nuits* [O mie și una de nopți] pare oarecum alterată de un orientalism ieftin, în schimb o vervă plăcută și glumeață însuflețește filmele *Le Raid Paris—Monte-Carlo en deux heures* [Raidul Paris—Monte-Carlo în două ore], *Le Tunnel sous la Manche* [Tunelul de sub Canalul Mînecii], *Le Raid Paris — New York* [Raidul Paris—New York], ca şi filmul *Robert Macaire et Bertrand*, ca şi, de bună seamă, *La Civilisation à travers les âges* [Civilizaţia de-a lungul erelor], lucrare plină de preocupări filozofice şi sociale, naive, dar generoase.

Nici unul însă nu este la înălţimea filmului *La Fée Carabosse* [Zîna Carabosse], realizat anume pentru clientela de copii anglo-saxonă. Vrăjitoare cu pălării în formă de pîlnie, castele cu stafii, frumoase domniţe cu inima de piatră, trubaduri, manechine reprezentînd animale monstruoase, fete captive şi înduioşătoare, fantome care apar în miez de noapte... tot acest bagaj romantic ne duce, dacă facem un salt peste secolul al XIX-lea, înapoi la fantasmagoriile lui Robertson şi ale lanternei magice din timpul revoluţiei franceze, în frumoasa epocă a romanului negru.

Realismul lui Méliès din *Afacerea Dreyfus*, din *Robinson Crusoe*, nu dispăruse, dar se împletea în unele feerii cu fantasticul, ca în *Jack le Ramoneur* [Jack coşarul], *Deux cent mille lieues sous les mers* [Două sute de mii de leghe sub mare], *L'Ange de Noël* [Îngerul de crăciun]. De un realism puternic este şi filmul *Les Incendiaires* [Incendiatorii], căruia autorul îi mai spune şi *Povestea unei crime*, după filmul lui Zecca din care se inspirase. Acceptase să introducă în aceste fapte diverse cinematografiate cîte o scenă filmată într-un decor natural. Excepţie unică, deoarece timp de zece ani, Méliès nu ieşise din studio. În schimb, atunci cînd lăuda decorurile executate după schiţele lui de colaboratorul său Claudel, calificativul care revenea poate cel mai des era acela de „realist".

După 1906, Méliès încearcă să facă concurenţă lui Pathé. Înmulţeşte filmele comice. Dar acestea devin vulgare. Producţia unui număr prea mare de filme, care aveau să se vîndă prost, îi agravează dificultăţile financiare.

Agenţia de la New York ar fi putut să-i aducă venituri destul de mari. Directorul ei, Gaston Méliès, împreună cu fiul său Paul începuseră la Chicago, spre sfîrşitul lui octombrie 1908, producţia unor *Western*, sub direcţia americanului Lincoln J. Carter. Debuturile firmei au fost satisfăcătoare, dar ea scapă, în parte, de sub controlul lui Georges Méliès. Acest individualist, care se mîndrea *că nu lucrase niciodată în asociaţie*, trebuie să recurgă acum la comandita lui Charles Pathé și să-i ofere drept chezășie teatrul și studioul său.

Méliès a putut astfel produce mediocrul film *Hallucinations du baron de Münchhausen* [Halucinațiile baronului de Münchhausen], strălucita *Cucerirea Polului*, apoi o nouă *Cenușăreasă* și, în sfîrșit, *Le voyage de la famille Bourrichon* [Călătoria familiei Bourrichon]. Filmele lui erau distribuite în exclusivitate de „Pathé" și locația lor ar fi trebuit să ramburseze suma avansată. Dar ele vor constitui un adevărat eșec și Méliès îl va acuza pe Zecca de a le fi mutilat. Cert este că insuccesul lor financiar nu le-a displăcut prea mult celor de la Vincennes. Aceasta permitea lichidarea unui concurent care se și afla la pămînt.

Dezastrul nu se datorește însă numai uneltirilor unui concurent. Astăzi, în vizionările retrospective, *Cucerirea Polului* triumfă. Căci acest film a păstrat intacte calitățile primitive ale unei arte aflate în faza copilăriei. Pe de altă parte însă, nu trebuie să uităm că el este cvasicontemporan cu opere ca celebra *Cabiria* italiană, cu cele mai bune filme ale lui Max Linder, cu începuturile lui Chaplin, cu primele mari filme „Griffith". Contemporan și totuși parcă secole întregi l-ar despărți de ele. Pentru publicul din 1912, cu excepția copiilor, filmele lui Méliès deveniseră desuete; ba chiar aproape de neînțeles.

Dificultățile sucursalei din New York survenite pe neașteptate, agravează situația. Cedînd modei de atunci, Gaston Méliès se îmbarcă cu o trupă de operatori și actori pentru a face ocolul Oceanului Pacific, urmînd ca în același timp să și filmeze. După un an de plăcută croazieră, cînd deschise cutiile cu pelicule — cărora nu avusese prevederea să le sudeze capacul — constată că majoritatea peliculelor erau mucegăite, inutilizabile. Expediția se termina cu o catastrofă. La Paris, Georges Méliès fu silit să înceteze pentru totdeauna producția, în timp ce portăreii îi amenințau teatrul și studioul. Datorită moratoriului din 1914, el mai păstrează cîtva timp studioul de la Montreuil, pe care-l amenajează ca teatru, pentru a juca împreună cu copiii săi diverse piese în fața unui public de periferie. Sfîrșitul ostilităților îl gonește și din acest ultim refugiu. Își vinde negativele la kilogram; capodoperele lui se transformă în piepteni și perii de dinți. Omul acesta care fusese bogat ajunge, la șaizeci de ani și pentru mult timp, vînzător într-un chioșc cu jucării, în bătaia tuturor curentelor de aer din gara Montparnasse. Prin 1928, ziariștii îl descoperă, îl consfințesc precursor și poet. Se organizează o recepţie de gală în onoarea strămoşului cinematografiei. Este decorat şi, în sfîrşit, plasat într-un azil de bătrîni destul de mediocru. Acolo moare în 1938.

Gaumont avea să fie pentru Pathé un cu totul altfel de concurent decît Méliès. Léon Gaumont, care conducea ca director „Comptoir Général de Photographie“, considerase multă vreme vînzarea aparatelor drept îndeletnicirea lui principală, iar vînzarea filmelor — drept un accesoriu. Secretara sa, Alice Guy, asigurase multă vreme regia artistică a filmelor lui. Ea debutase în 1898 cu filmul *Les Mésaventures d'une tête de veau* [Păţaniile unui cap de viţel], după care încercă de toate: mici feerii, balete, „comice“ (*La Première cigarette* [Prima ţigară]) sau drame inspirate din fapte diverse (*L'Assassinat de la Rue du Temple* [Asasinatul din Rue du Temple]). În 1905, văzînd succesele firmei „Pathé“, Societatea „Gaumont“ se hotărăşte să întreprindă o producţie cinematografică pe picior mare. Se construieşte la Buttes-Chaumont cel mai mare teatru de fotografii din lume, o imensă hală de sticlă în care încăpeau douăzeci de studiouri de dimensiunile celor ale lui Méliès.

Victorin Jasset, fost organizator, la „Hipodrom“, de pantomime cu figuraţie uriaşă, realizează *Les Rêves d'un fumeur d'opium* [Visurile unui fumător de opium], apoi colaborează cu Alice Guy la turnarea filmului *La Vie de notre Seigneur Jésus Christ* [Viaţa domnului nostru Isus Cristos], destinat să concureze *Pasiunea* lui Pathé. Jasset combină decorul de studio cu peisajele naturale de la Fontainebleau, ceea ce a avut drept rezultat o operă somptuoasă, fără nici o urmă din naivitatea pictorilor primitivi, inspirată din acuarelele academice ale lui Jean Tissot, laureat al Salonului.

Jasset, în dezacord cu Léon Gaumont, se asociază cu Georges Hatot pentru a produce, fără succes, filme la Marsilia. După plecarea regizoarei Alice Guy, Louis Feuillade devine directorul artistic al Studiourilor „Gaumont“.

Acest meridional cultivat şi conştiincios era ziarist la „La Croix“, unde întîmplarea îl făcu să scrie scenarii. Abordînd mai tîrziu regia, el practică toate genurile în afară de feerie, demodată în 1906. Filmele cu trucuri au fost primele lui mari succese pentru că, urmînd exemplul englezilor, le-a realizat sistematic în aer liber. Astfel, el pregătea dispariţia acestui gen, integrîndu-l filmului comic. A cultivat de asemenea un comic psihologic, derivat din vodevil, în care satira socială îşi avea locul ei; ascuţişul ei se îndrepta însă adesea împotriva servitorilor sau muncitorilor greviști.

Gaumont, căruia i-a trebuit mai mult timp decît principalului său concurent pentru a înlocui vînzarea filmelor cu locația lor, avea să fie principalul beneficiar al „loviturii de stat" a lui Pathé, care-l silește să intensifice producția, angajîndu-i pe Etienne Armand, Emile Cohl, Jean Durand și alții.

La Studiourile „Gaumont" se făcea o severă economie. Societatea nu era totuși lipsită de capitaluri. Era susținută de puternica Bancă elvețiană și franceză, legată de marea industrie elvețiană-alsaciană și de grupul electric „Azaria". Afacerea poate astfel să răzbată, doar cu un ușor deficit, prin criza din 1907—1908, fără să-și întrerupă dezvoltarea internațională, întemeiată pe imitarea metodelor de la Vincennes.

Un alt sector al marii finanțe susținea pe un alt concurent al casei „Pathé": Societatea „Eclipse", transformare a sucursalei franceze a Companiei „Urban Trading". Averea ei însă va fi în curînd întrecută de aceea a Societății „Eclair", fondată de oameni de afaceri fără prea mare suprafață, dar dispunînd de un mare atu: colaborarea lui Jasset. După trei ani de încercări și experiență, acest om cultivat, rafinat, poate puțin morbid, ajunsese să stăpînească bine noua meserie. A fost, pare-se, primul care a întrebuințat sistematic o trupă angajată cu anul, urmărind neîncetat perfecționarea actorilor săi. Prin aceasta, el este un precursor al domniei vedetelor.

Jasset debutează la „Eclair" cu o lovitură de maestru: *Nick Carter*, primul film polițist cu episoade, primă schiță a unei formule care avea să aibă un mare viitor. Realizatorul își luase eroii din broșurile populare americane, dar scenariile sale le improviza și le situa în aer liber, în plină suburbie pariziană. Serialele lui de scurt metraj (circa 100 de metri), s-au bucurat de un succes internațional nemaiîntîlnit. Actorul Liabel deveni celebru sub numele de Nick Carter și mare-i fu mirarea cînd se pomeni cu scrisori de dragoste din toate colțurile lumii. O nouă eră a cinematografului începea.

„Pathé" a mai avut și alți concurenți în Franța: „Le Soleil", „Le Lion", „Lux", „Raleigh et Robert". Nici unul nu reuși să-l îngrijoreze cu adevărat. În schimb, fu nevoit ca pe viitor să țină seama și de alți cîțiva adversari, pe lîngă „Eclair" și „Gaumont" care-și întăreau pozițiile pretutindeni în Europa și America.

Anglia avea să cunoască în curînd o eclipsă, căci producția ei rămăsese de tip meșteșugăresc. În scurt timp, industrializarea avea să o nimicească.

* * *

Strămoșul cinematografului britanic, William Paul, se încăpățînase, ca și Méliès, într-o formulă depășită. Astfel, producția lui nu putu supraviețui decadenței *cinematografului de bîlci*. Paul se mîndrea cu trucajele din filmul *Automobilistul extraordinar*. Uneori i se întîmpla să încline către tezism social, ca în *Constrîns la anarhie*. Găsim aici influența revoluției ruse din 1905, ca și într-o bandă „Gaumont", atribuită lui Alfred Collins, în care se făcea apologia marinarilor de pe Potemkin: *Mutinerie à bord d'un cuirassé russe* [Răscoală pe bordul unui cuirasat rusesc].

În Marea Britanie, tendințele mai mult se desăvîrșesc decît se înnoiesc. *Viața lui Charles Peace*, regizată de negustorii de bîlci Haggar — și pe urmă de concurenții lor Mottershaw — este, cu tot primitivismul ei și datorită unei tehnici suple și unui joc frenetic, capodopera faptului divers filmat. Tot frenezia caracterizează și benzile comice ale lui Clarendon, dintre care unele, ca *Pay day* [Zi de plată] sau *Copilașul incomod*, îl anunță pe Chaplin. Un tînăr, care se pomenește fără voia lui cu un copil părăsit în brațe, îl părăsește și el, îl aruncă, îl îneacă și, în cele din urmă, îl face să sară în aer într-un butoiaș cu praf de pușcă. Aceasta este cruzimea infantilă care nu se ia nici ea în serios, este ferocitatea din *Nursery Rhymes* [Rime pentru odaia copiilor] sau *Punch and Judy* [Punch și Judy].

Salvată de Rover, film de Hepworth, e o fugărire dramatică, după toate regulile artei, în care se poate vedea cum un cîine smulge din mîinile unei hoațe pe o fetiță răpită. Filmul s-a vîndut în sute de exemplare. Aceste vînzări masive, lucru obișnuit la „Pathé", erau însă rare de partea cealaltă a Canalului Mînecii. Hepworth e unul dintre foarte puținii producători meșteșugari care trec cu bine greaua cotitură de la 1908. Haggar și Mottershaw, cu tehnica lor de bîlci, sînt eliminați. Smith și Williamson devin tehnicieni. „Walturdaw", „Cricks and Martin", „Gaumont" nu erau atît producători cît mai cu seamă distribuitori de filme străine. Rămîne Charles Urban, care părăsise în 1903 Compania „Warwick" pentru a întemeia o firmă proprie, „Urban Trading".

Acest american emigrat la Londra, format pe vremea lui Lumière, nu credea de loc în regie. El își canaliză eforturile spre actualități și spre marele reportaj, luîndu-și drept deviză comercială cuvintele: *Punem lumea sub ochii dumneavoastră*. Reporterii lui împînzesc mările și continentele: Ormiston-Smith, Rosenthal, Georges Rogers, Rider Noble, H. M. Thomas, francezul Mesguich. Acesta din urmă filmează primele scene ale revoluției ruse din 1905, după care întreprinde ocolul lumii. În fine, firma prezintă într-un music-hall londonez primul mare serial științific: *Lumea nevăzută*, de profesorul Martin Duncan.

Concurentul lui Charles Urban a fost Barker de la „Warwick“ care adoptase deviza: *Unde e ceva acolo e și Barker*. Acest operator îndrăzneț săvîrșește adevărate minuni de tehnică, cum este, de pildă, developarea vederilor luate la marele concurs hipic de la Liverpool, în vagonul special care-l aducea înapoi la Londra.

Pathé nu rămîne mai prejos decît întreprinzătorul Urban. Angajează pe doctorul Domandon pentru filmele științifice care le vor lăsa în umbră pe ale lui Martin Duncan. Naivele actualități pe care Zecca sau Nonguet le ticluiau prin mahalale, le înlocuiește cu filmele trimise de corespondenții lui din lumea întreagă. Această producție alimentează în curînd la Paris o sală specializată: „Pathé Journal“-ul, ale cărui programe se distribuie, începînd din 1908, pretutindeni în lume. Se născuse primul jurnal filmat... Pathé îl bătuse pe Urban, silit acum să se îndrepte spre alte îndeletniciri. Astfel, cu ajutorul lui Smith, care-i aducea un nou procedeu, *kinemacolorul*, cu Williamson care-i fabrica aparate și echipament, Urban se va lansa într-o nouă aventură. Cinematograful în culori naturale va cunoaște un debut senzațional cu *Durbar de Delhi* [Durbar din Delhi].

Pentru noua lui întreprindere, Urban cedase sucursalele sale din Anglia, Franța, Germania și America societății cu predominanță franceză „Eclipse“, căreia însă îi va lipsi elanul lui „Urban Trading“.

Concurența engleză nu-l mai putea îngrijora pe Pathé. În alte țări vedea ridicîndu-se acum rivali. Primele filme realizate în Japonia (1903), în China (1908), în Olanda (1906), în Finlanda (1908), în Spania (1902), în Cehoslovacia (1908) în Polonia (1908), n-au prea avut importanță, iar Germania producea puține filme. În schimb, cinematograful rus, cel danez și în special cel italian aveau să pornească un marș, care va ajunge în scurtă vreme cuceritor.

Producătorul rus Drankov debutase în 1908 cu un film *Stenka Razin*, regizat de Romașkov, după un scenariu de Goncearov. El inaugura o serie ale cărei teme erau luate din istorie și din viața poporului, iar apoi din literatura rusă. Pozițiile financiare franceze erau destul de solide în Rusia și Pathé nu se prea temea de acest concurent în față. Cinematograful danez însă deveni în curînd o amenințare.

În 1906, un fost antreprenor de bîlci, Ole Olsen, întemeiase o mică societate de producție, cu numele de „Nordisk". Unul din primele ei filme a fost o actualitate reconstituită, *Vînătoarea de lei*. Un leu veritabil, leu de menajerie scos la pensie, este ucis cu adevărat în cursul unei vînători organizate pe o plajă decorată cu palmieri artificiali. Publicul asista apoi la operația, foarte crudă și foarte naturalistă, a tăierii animalului după toate regulile măcelărești. Viggo Larsen, actorul care fusese realizatorul și interpretul acestei glorioase isprăvi, își îndreptă apoi atenția spre tragediile istorice sau spre dramele de salon. Se pare că el a condus realizarea filmului *La Traite des blanches* [Trafic de carne albă], primul film danez al cărui succes a trecut peste hotare, asigurînd acestei producții naționale importante debușeuri în țările scandinave, în Germania și în Europa Centrală. În aceeași epocă, cinematograful italian cucerea și el poziții în aceste zone.

Filoteo Alberini fusese primul italian care-și brevetase, în 1896, un aparat de luări de vederi. Prima regie cu figurație numeroasă, *La presa di Roma* [Căderea Romei] (1905), reconstituia evenimentele din 1870. Vederile arătate în *Terremoto di Messina* [Cutremurul de la Messina] aduseseră beneficii importante micii societăți fondate de el, care luă numele de „Cinès".

Italia nu avea nici un fel de tradiție cinematografică. Ea atrage, prin contracte avantajoase, specialiști francezi ca, bunăoară, Gaston Velle, care-și părăsește postul de la „Pathé". Angajează și o echipă de decoratori și operatori, care reîncep la Roma filmele încă inedite și regizate cu o săptămînă înainte la Vincennes.

Societatea „Itala" îi răpește lui Pathé pe comicul său André Deed, iar Ambrosio îl angajează pe Lépine, succesorul lui Velle (pe care Pathé, furios, reușește să-l bage la închisoare, acuzîndu-l de furt de „secrete de fabricație").

Ambrosio, fost fotograf, devenit operator, dă prima lovitură magistrală a cinematografului italian: *Gli ultimi giorni di Pompei* [Ultimele zile ale orașului Pompei], care lansează noua școală a marilor regii, evocatoare de viață romană antică, apoi filmele cu subiecte nobile, adaptările din Shakespeare, Dante şi Dumas-tatăl.

America începe şi ea să se deştepte. Edison, care avusese timp îndelungat monopolul în materie de regie de filme, contratipase fără scrupul pe concurenţii săi europeni. Cînd legile drepturilor de autor îi interzic această practică, el înlocuieşte contratiparea cu demarcajul[1] în felul lui Zecca. Edwin S. Porter, fost operator de actualităţi, devine directorul studioului.

Acest realizator, singurul în Statele Unite care va produce opere de valoare, n-a inventat totuşi nici *filmul narativ*, creat de Méliès, nici *montajul*, descoperit de englezi, şi nici *acţiunile paralele* sau *cinematograful social*. Celebrul său film *Viaţa unui pompier american*, lucrat primitiv şi stîngaci, pare o copie a filmului lui Williamson, el însuşi vag inspirat de Louis Lumière.

Scenariul din *Great Train Robbery* care reia şi transformă un subiect de Mottershaw, are mai multă originalitate. Decupajul e mai puţin evoluat ca la G. A. Smith sau Alfred Collins, dar această operă introduce în cinematograf o atmosferă nouă: *Far-West*-ul. Porter prezintă acest fapt divers ca o actualitate reconstituită, ceea ce-l face să înfrîngă regulile teatrale după care se conducea Méliès. Aceasta mai ales cînd e vorba de exterioare. Păşind pe calea deschisă de anglo-saxoni şi urmată de Zecca, el face din unele trucuri o adevărată metodă, o adevărată tehnică. Astfel, el foloseşte caşeul, care joacă rolul transparenţelor noastre de azi, şi panoramicele, care dibuiesc pe ecran o grupă de obiecte de un interes dramatic central (de pildă caii cu care vor fugi bandiţii). Dar acelaşi Porter redevine sclavul teatrului în filmele *The night before Christmas* [Ajun de Crăciun] sau în *Uncle Tom's cabin* [Coliba lui Moş Toma], credincioase esteticii lui Méliès.

Filmul său *Dream of a rarebit friend* este, în parte, inspirat de scenariul şi de trucajele lui Zecca din *Le Rêve à la Lune*, *Cleptomana* se inspiră din filmele sociale engleze. Personalitatea lui Porter era de o extremă maleabilitate.

---

[1] Scoaterea sau ştergerea mărcii de origine a unei mărfi. În domeniul producţiei literare înseamnă suprimarea indicaţiei autorului, la care se adaugă mici schimbări pe ici, pe colo ca să nu se bage de seamă mistificarea. — *N.T.*

Efortul făcut inițial de Compania „Biograph“ și pe care istoriografii americani l-au studiat mai puțin decît pe acela al lui Porter pare să fi avut o importanță cel puțin egală. Mac Cutcheon precede pe Méliès cu o adaptare a filmului *Douăzeci de mii de leghe sub apă*. Tot el realizează *Ex-Convict* [Fost pușcăriaș], copiat apoi de Porter, și tot el semnează mai multe filme de Far-West. Iar în genul fugăririi comice, el desăvîrșește o evoluție cu filmul *Annonce matrimoniale* [Personal] pe care Anglia îl inspirase, dar Franța îl va imita *(Dix femmes pour un mari)*.

Cercetările cele mai originale în perioada „primitivilor“ americani au fost ale Companiei „Vitagraph“, condusă de Stuart Blackton, multă vreme unicul ei regizor. În 1905, după succesul lui *Raffles, gentleman spărgător*, se construiește un studio mare, unde mai mulți realizatori lucrează simultan. Blackton ia pe acești cineaști sub conducerea lui artistică, folosindu-i ca pe niște executanți. Sub impulsul său, studioul de la „Vitagraph“ începe în același timp cu Italia filmarea principalelor piese ale lui Shakespeare, cu rezultate, pare-se, destul de ciudate. În 1908, Blackton realizează o serie originală de filme, devenite faimoase, de la care va porni adevărata dezvoltare artistică a cinematografului american: *scenele din viața reală*.

Victorin Jasset, într-un articol publicat la patru ani după începutul acestei serii, declară că pînă atunci producția americană fusese alcătuită „din filme informe, de o proastă calitate fotografică, prost jucate de personaje fără picioare, cu scenarii inintelіgibile și ridicole“; că teatrul lui Shakespeare fusese masacrat de yankei, și că singure filmele cu cow-boys avuseseră succes prin culoarea lor locală autentică. Dar că, o dată cu seria de *scene din viața reală*, „apar capodopere care se impun nu numai artiștilor, dar și marelui public“. Pe plan tehnic, acestea impun, în studiourile franceze, întrebuințarea sistematică a planurilor apropiate, botezate, în onoarea lor, *planuri americane*. Provoacă, de asemenea, admirație jocul sobru al artiștilor — pentru prima oară adunați în *trupă* — apoi scenariile care știu să *evite sforăria, loviturile de teatru, căutînd să se apropie de viața reală, cu un deznodămînt fericit*.

Cei de la „Vitagraph“ pregătesc astfel succesele lui Griffith; după toate aparențele, ei deschid drumul spre o folosire rațională a montajului, tehnică creată inițial în Anglia.

În același timp cu Compania „Vitagraph“, Edison și Compania „Biograph“ construiesc studiouri la New York. „Selig“ îi imită la Chicago, în timp ce „Essanay“ se specializează în filme de Far-West.

Trupele pornesc în expediţie pentru a filma în decoruri naturale. Întîi explorează periferiile New Yorkului sau ale oraşului Chicago, apoi ajung în curînd în Florida, la Marele Lac Sărat, în Munţii Stîncoşi şi chiar în California...

Iar Europa, mîndră de forţa ei, dispreţuieşte şi ignorează cavalcadele acestor pionieri.

VII. AVÎNTUL EXPLOATĂRII CINEMATOGRAFICE ŞI AL FILMULUI DE ARTĂ

În 1902, exceptînd cinematografele de bîlci, numărul total al scaunelor instalate în cinematografele *din lumea întreagă* era probabil inferior numărului de fotolii al marii săli „Gaumont Palace". Spectacolul de bîlci era încă în plină dezvoltare.

După anii grei de la sfîrşitul secolului, cînd trebuiau pescuiţi prin oraşele sau pe la ţară amatorii pentru aceste *foarte curioase piese*, publicul prinde gust pentru filme. În 1900, cabaretele din New York, în scopul de a sparge o grevă a artiştilor de estradă, transformă pentru cîtva timp sălile de cabaret în săli de cinematograf. Şi dacă succesul acestor reprezentaţii nu a luat o amploare mai mare, acest fapt se datorează numai lipsei de programe.

Spectacolele de bîlci, prin natura lor temporare, erau mai puţin pretenţioase. Monştrii fără picioare, îmblînzitorii, muzeele de figuri de ceară, palatele de electricitate, luptătorii — toţi aceştia se folosiseră de filme ca de o paradă sau o atracţie pentru clientelă. Văzînd entuziasmul crescînd al publicului pentru film, ei îşi transformă barăcile în cinematografe. Mişcarea, începută în Anglia, devine în curînd irezistibilă în Statele Unite, în Franţa şi în toată Europa occidentală.

Unele barăci adăpostesc cîteva sute de spectatori, în picioare sau aşezaţi pe băncile „de a-ntîia", acoperite cu catifea roşie. Fonograful ţine loc de orchestră şi cineva bun de gură comenta filmele.

Proprietarul unei asemenea barăci de bîlci e ambulant prin definiţie. El se va mulţumi pentru programele lui cu o mie sau două mii de metri de filme, proprietatea lui. Afacerile sale au avut întotdeauna un caracter pur meşteşugăresc şi familial, chiar cînd era vorba de cinematografe mari.

În Anglia, fiecare aglomeraţie industrială îşi avea music-hall-ul care corespundea în Franţa cu *café-concert*-ul [1] iar în America aveau ca omolog *vodevilul* sau *smoking-concert*-ul [1]. Filmele figurau, încă de timpuriu, în programul music-hall-urilor. O mare parte din aceste săli sînt grupate în circuite (ca, de pildă, circuitul „*Moss*“), proprietate a unor importante grupuri financiare. După barăcile de bîlci, music-hall-urile vor avea, la rîndul lor, tendința de a se transforma în cinematograf. Anglia a fost prima care a posedat un mare număr de săli. Dar, în foarte scurtă vreme, Statele Unite preiau această întîietate.

---

[1] În Romînia *cabaret*. — *N.T.*

În 1905, la Pittsburg, capitala districtului minier din Pennsylvania, Harry P. Davis și John P. Harris, organizatori de spectacole și agenți imobiliari, închiriază o prăvălioară într-un cartier popular pentru a prezenta filmul *Marea jefuire a unui tren*. În curînd, asaltată de publicul muncitoresc, această sală va trebui să dea spectacole permanente, de la opt dimineața pînă la douăsprezece noaptea, fiecare „ședință“ durînd cam o jumătate de oră.

Această dugheană pittsburgheză a avut pentru cinematograf o importanță comparabilă cu aceea a pepitei de aur nativ găsită în 1847 de Johann Sutter, lîngă San Francisco. Ea a dat semnalul goanei după — nu după aur, ci după... *nichel*.

Căci *nickel* este în America numele dat piesei de cinci cenți, modicul preț de intrare în noile săli. Cînd, după succesul de la Pittsburg, aceste întreprinderi se înmulțesc, li se dă numele de *Nickel Odeons*. Prețul unic al spectacolului fusese fixat la un tarif foarte redus, dar încasările fură numaidecît enorme, pentru o investiție de capital extrem de mică. Beneficiile săptămînale ale unei săli, în multe cazuri, sînt de ajuns pentru a finanța deschiderea uneia noi.

„Nichelodeoanele“ își recrutează clientela în straturile cele mai nevoiașe ale societății și în special printre emigranții care pe vremea aceea debarcau în Statele Unite într-o cadență de peste un milion pe an. Aceste mulțimi nu cunosc limba engleză. Majoritatea veneau din Europa Centrală. Pentru ele teatrul nu prezenta nici un interes. Așa că ele vor asalta de la început *vodevilurile*, *smoking-concertele* și *penny-arcadele* [2]. Acestea din urmă, pe care francezii le numesc *chermese*, sînt acele localuri unde se găsesc adunate toate aparatele care se pun în funcțiune prin introducerea unui gologan: fonografe, electrizoare, ghicitoare automate etc.

---

[1] Sală de concerte unde se poate fuma. — *N.T.*

[2] *Penny* este gologanul englez. — *N.T.*

Penny-arcadele și *vodevilurile* sînt grupate în circuite, conduse adesea de emigranți proaspăt debarcați. Ele se vor transforma în *Nickel Odeons*, ale căror lanțuri [1] imită faimoasele *Chain Stores* ale lui Woolworth, bazare unde se vindeau articole de cinci sau zece cenți. Cîștigurile mari permit uneori unui organizator să deschidă una sau două săli noi pe lună. Datorită acestei creșteri în *bulgăre de zăpadă*, anumite *lanțuri de nichel-odeoane*, de la 1908 încolo, ajung să cuprindă vreo sută de localuri. Proprietarii lor, familiile Fox, Laemmle, Zukor, Loew, sînt de pe acum o putere.

Carierele acestor magnați ai „nichel-odeonului" au multe trăsături identice. Unul din ei, Carl Laemmle, emigrase din Germania și lucrase timp de douăzeci de ani într-o modestă întreprindere de confecții de la Oshkosh (Wisconsin) fără să fi reușit, la patruzeci de ani, să agonisească mai mult de cîteva mii de dolari. Înainte de a se stabili pe cont propriu, el plecă pentru cîteva săptămîni la Chicago, unde spera să găsească de cumpărat un fond de comerț profitabil. Acolo îl uimesc nesfîrșitele cozi de la „nichel-odeoane". În urma unei anchete amănunțite asupra afluenței de public, vadului, așezării, programelor, rețetelor și beneficiilor, omul acesta circumspect se hotărăște să devină un al doilea Woolworth, de astă dată însă al „nichel-odeoanelor". Lucru pe care-l va și realiza, cu adevărat, patru ani mai tîrziu.

Tot cam în felul acesta — chiar dacă hotărîrea a fost mai puțin deliberată — s-a născut din cinematograf averea fostului boiangiu Fox, devenit clovn în urma falimentului boiangeriei; tot așa s-a întîmplat și cu averea lui Marcus Loew, proprietar de mică dugheană, devenit mare proprietar de multe *penny-arcades*; tot așa și cu maghiarul Zukor, fost negustor de piei de iepure, stabilit apoi blănar, tot așa și cu cei patru frați Warner, reparatori de brichete, stabiliți la Newcastle (Pennsylvania) la debarcarea din Polonia lor natală.

Statele Unite, care nu numărau, la începutul lui 1905, nici zece săli, au aproape zece mii la sfîrșitul lui 1929. Cifră enormă, dacă ne gîndim că astăzi numărul de cinematografe americane nu depășește cincisprezece mii. Franța, pe atunci, nu poseda mai mult de două sau trei sute de săli, iar restul lumii nu mai mult de două sau trei mii [1]. În domeniul exploatării, supremaţia americană a fost deci zdrobitoare. Un producător parizian vindea zece copii ale unui film francez pe teritoriul Franţei, alte cincizeci în restul lumii şi două sute în America. Punctele de sprijin ale supremaţiei franceze erau şubrede.

---

[1] Sau circuite. — *N.T.*

„Pathé“ se străduia totuşi să dezvolte exploatarea. Fostul patron de cafenea Brézillon transformă, pentru „Pathé“, numeroase săli de teatru sau cazinouri în cinematografe. Structura socială a unei săli cu majoritate ţărănească limita posibilităţile de dezvoltare în Franţa. Este mai puţin explicabilă însă starea înapoiată a exploatării în Germania, pe atunci ţara cea mai industrializată din Europa. Înapoierea se menţine pînă după 1914, în timp ce în alte ţări cu industrii mai slab dezvoltate, ca Rusia sau Italia, sălile de cinematograf se înmulţesc necontenit.

În 1908, publicul internaţional este destul de important pentru ca producţia să poată trece, în mai multe ţări, de la modul de producţie meşteşugăresc la producţia industrială. Cercurile financiare îşi manifestă din ce în ce mai mult interesul faţă de cinematograf; combinaţii uriaşe încep să se elaboreze. Înfruntînd firma „Pathé“, marile combinaţii americane sau europene aveau să se întărească şi să se impună.

⁂

Goana după nichel îi scosese pe producătorii americani din marasmul în care-i băgase *războiul brevetelor*. Totuşi, lupta nu încetase încă. Avocaţii lui Edison îşi înteţesc acţiunile şi obţin, în octombrie 1907, la Chicago, o sentinţă care interzice, în fapt, proiecţia oricărui film, considerînd-o violare a dreptului izvorît din brevete.

Producătorii îngrijoraţi acceptă condiţiile lui Gilmore — temutul director comercial al Companiei „Edison“ — şi formează, sub egida lui, un adevărat *cartel*. Bătrîna rivală a lui „Edison“, Compania „Biograph“, îl constrînge în curînd pe adversarul său să o asocieze şi pe ea în această combinaţie. Companiile „Biograph“, „Edison“, „Vitagraph“ şi „Essanay“; importatoarele şi distribuitoarele „George Kleine“, „Lubin“, „Selig“ şi „Kalem“, între care Pathé și Méliès sînt singurii producători străini; în total opt mari companii americane participă la această întreprindere condusă de înflăcăratul Jeremiah P. Kennedy, directorul lui „Biograph".

---

[1] Astăzi ele se ridică la circa 125 000. — *N.T.*

Pathé acceptase să plătească o redevență lui Edison pentru toate filmele lui vîndute în Statele Unite; căci, socotea el, această dijmă trebuia să aibă ca rezultat eliminarea tuturor concurenților neamericani, cu excepția inofensivului Méliès.

Prin intermediul avocatului lui Edison, Franck D. Dyer, „trustul", cum îl numeau dușmanii, impune într-adevăr cinematografului din Statele Unite un dictat draconic. Fiecare producător afiliat avea să verse o jumătate de cent[1] de fiecare picior [2] de peliculă trasă sau impresionată, fiecare distribuitor avea să plătească o licență anuală de cinci mii de dolari și fiecare exploatator avea să suporte o contribuție de cinci dolari pe săptămînă. Aceste redevențe, care aveau să aducă în curînd „trustului" un milion de dolari pe an, erau, mai ales, întemeiate pe descoperirile făcute în laboratorul lui Edison, între anii 1889 și 1894, descoperiri care nu costaseră nici douăzeci de mii de dolari.

În schimbul acestor cotizații, producătorii de filme obțin un monopol și certe avantaje, iar distribuitorii și exploatatorii se mulțumesc cu făgăduiala, din partea „trustului" de a fi apărați în eventuale procese. Totuși, combinația lui Dyer era clădită pe o ficțiune legală, și nu pe un monopol de fabricație și de furnituri; pe o bază deci destul de șubredă.

Totuși, regele peliculei virgine, Charles Eastman, făgăduiește membrilor „trustului Edison" concesiunea exclusivă a filmelor lui. Pe de altă parte însă, încetarea vînzării libere a peliculei sale dădea sorți de izbîndă unor întreprinderi rivale, ca „Ansco". Eastman are deci interes ca în cinematograf să se dezvolte libera concurență pe care monopolul dorea s-o suprime. Edison, spre exemplu, voia să reducă numărul caselor de locație și să concentreze toate aceste forțe în mîinile lui. Eastman, dimpotrivă, avea tot interesul ca numărul acestora, ca și copiile trase și metrajul de peliculă vîndută să sporească.

Eastman își îndreaptă atunci atenția spre Europa, centru de producție superior în acea vreme Statelor Unite. Pe vechiul ca și pe noul continent, cinematograful se află în plină criză. După o criză economică, de scurtă durată, dar profundă (1907—1908), clasa „de jos" se găsea lipsită de resurse, cu șomeri rămași pe drumuri. Cinematograful, singurul „lux" pe care și-l poate îngădui poporul, resimte orice depresiune economică. Marii producători vor să reducă aglomerația de pe piață, limitînd printr-o reglementare strictă durata unei copii. Alții propun ca locația să devină obligatorie, ceea ce ar fi însemnat condamnarea la moarte a cinematografului de bîlci.

---

[1] Două centime și jumătate în sistemul francului. – *N.T.*

[2] 0,3248 m. – *N.T.*

Constituirea trustului american stîrnește o puternică emoție în Europa. Asociația producătorilor englezi lansează un apel și, timp de un an, o serie de adunări pregătitoare au loc la Paris, centrul acestei industrii. Încetul cu încetul afacerea americană trecea pe planul al doilea. Se insistă asupra stabilirii unui răstimp scurt de alterare a filmelor date în exploatare. Propunerea servea și interesele lui Eastman, care-și anunță prezența la congresul de la Paris din 2 februarie 1909. Congresul e prezidat de amabilul și surîzătorul Georges Méliès. Charles Pathé, care se raliase, pare-se, în ultimul moment la acest proiect, participă și el la congres, împreună cu toți fabricanții europeni: englezi, germani, italieni, ruși, danezi. Americanii se mulțumesc să trimită un observator.

Erau reprezentate cincizeci de societăți, aparținînd mai multor țări. În fiecare din aceste țări, criza sau economia evolua în mod diferit. Astfel, un remediu excelent în Anglia — țară cu o exploatare dezvoltată de filme și cu o producție rudimentară — putea fi execrabil în Danemarca, unde situația era exact contrară. Eastman făgăduiește „cartelului", dacă acesta se va forma, exclusivitatea peliculei lui. Amenințarea cuprinsă implicit în această promisiune spulberă unele șovăieli. Cu toții cad de acord asupra unui text cam vag, a cărui singură dispoziție precisă avea drept scop să suprime vînzarea.

Aflînd aceasta, antreprenorii de bîlci își înmulțesc protestele; propun convocarea unui congres mondial al antreprenorilor de exhibiții, deschid o casă internațională pentru lupta împotriva „trustului", pentru care adună... o sută zece franci. Dar înainte ca ei să întreprindă ceva, Charles Pathé, printr-o scrisoare insolentă și laconică adresată lui Méliès, anunță retragerea lui din combinație, care o dată cu aceasta se va prăbuși.

În culisele congresului se desfășoară o adevărată dramă de afaceri. Eastman venise în Europa, între altele, pentru a face o anchetă asupra peliculei neinflamabile cu acetat de celuloză, pe care cartelul german al chimiei o pusese tocmai la punct. Ar fi fost de ajuns o campanie de presă pentru a provoca o ordonanță polițienească care să impună filmele neinflamabile, eliminîndu-l prin aceasta pe Kodak, care nu crezuse în viitorul acestor filme. Cartelul german, legat de vechiul său concurent „Ansco“, deținea monopolul materiilor prime.

La Paris, industriașul de la Rochester află că principalul său client, Charles Pathé, e pe punctul de a deschide o uzină de peliculă virgină neinflamabilă.

Eastman, cere imediat întrunirea consiliului de administrație de la Vincennes, unde lansează cele mai îngrozitoare amenințări. Grupul Neyret începe să tremure, gata să cedeze; dar Charles Pathé reanimă curajul consiliului gata să se dea bătut, amenințînd că va înființa o întreprindere concurentă. Lui Eastman îi răspunde printr-un refuz triumfător. Acesta replică tăindu-i orice furnitură de peliculă. Pathé nu se lasă nici intimidat, nici descurajat, și toate avantajele dobîndite de Eastman la congresul de la Paris devin iluzorii. Exclusivitatea furniturii înceta de a mai fi un avantaj pentru Kodak și mai comporta și viitoare riscuri grave.

Eastman consultă atunci pe cel mai mare avocat din Paris, pe Raymond Poincaré, care-i aduce la cunoștință că clauza monopolului încălca dispozițiile codului civil împotriva acaparării. Georges Eastman își dă demisia din congres, care va merita să poarte numele de *Congresul păcăliților*. Producția europeană se reîntoarce la *anarhia* ei, sau mai bine-zis la libera concurență. Fiecare va căuta un mijloc pentru a ieși din criză. Și mulți, socotind că soluția cea mai bună e cucerirea unui public nou, se lansează în *Filmul de artă*.

* * *

În 1907—1908, multă lume credea că cinematograful are să moară. Una cîte una, sălile întunecoase se goleau și dădeau faliment. *Criza de subiecte* își avea, desigur, partea ei în această decadență.

Cinematograful abia învățase să depene o poveste, și îl și vedem avîntîndu-se în psihologie, în intrigi complexe, în subiecte trase din istorie sau din repertoriul teatral. Totul este treabă de mîntuială, în zece minute de spectacol, cu mijloace mizere și limbaj cinematografic primitiv. Și apoi mania de a imita la infinit plictisește și mai tare publicul, un public care — după cum scria cineva pe atunci — „era sătul de fugăririle delirante și pline de doici, ologi și jandarmi, sătul de acele melodrame-expres, în care contesa se mărită, își pierde copilul, încearcă să se înece, este salvată de un savoiard bărbos și-și regăsește, după optsprezece ani, progenitura pe care o recunoaște după monograma de pe cămășuță".

Cinematografului îi lipsea imaginația. Un scenariu era plătit cu cîteva piese de cinci franci unor scriitori fără glorie, ziariști fără slujbă, foști actori sau vagi publiciști. Cum aceștia plagiau subiecte celebre, era firesc să se recurgă la repertoriul teatrului și literaturii. Cinematograful cerea subiecte nobile, care să-l scoată dintr-un cerc vicios și care să atragă în săli un public mai cu dare de mînă decît publicul de „bîlci".

Această mișcare, care se conturează după 1906, este stimulată de triumful repurtat de *Pasiunile* lui Pathé. Se filmează în Italia *Ultimele zile ale orașului Pompei*, în Statele Unite *Neron dînd foc Romei* și piese de Shakespeare, în Danemarca *Dama cu camelii*. Pathé întemeiază „Societatea cinematografică a autorilor" (S.C.A.G.L.).

Dar tentativa cea mai caracteristică este „Le Film d'art" [Filmul de artă], mică societate de producție fundată de frații Lafitte și legată de o vastă combinație care se ocupa de exploatarea filmelor în săli; această combinație numită „Cinémas Halls", avea să se prăbușească, de altfel, în foarte scurtă vreme.

Frații Lafitte comandă scenarii originale celor mai mari scriitori francezi: Anatole France, Jules Lemaître, Lavedan, Richepin, Sardou, Rostand etc. Angajează ca interpreți gloriile Comediei Franceze: Mounet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sarah Bernhardt etc. Își asigură, de asemenea, colaborarea celor mai buni decoratori și muzicieni.

Anonimatul fusese regula cinematografului primitiv; cu „Filmul de artă" începe domnia vedetelor, indispensabilă pentru cucerirea publicului teatrelor elegante.

În decembrie 1908, în sala „Charras", premiera „Filmului de artă" atrăsese toată elita pariziană a literelor și artelor. În antract, Charles Pathé se năpustește asupra lui Lafitte și-i declară: „Ai fost mai tare ca noi". Entuziasm cu atît mai lesne de înțeles cu cît industriașul nostru dobîndise exclusivitatea „Filmelor de artă" pentru furniturile sale. Marele succes al serii este filmul: *Asasinatul ducelui de Guise*, regizat de Le Bargy și Calmette, cu un scenariu de Lavedan, cu muzica de Saint-Saëns și interpretat de Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne și Berthe Bovy.

Scenariul lui Lavedan foarte iscusit, era în fond o nouă *Poveste a unei crime;* violența sanguinară era un condiment garantat și o atracție sigură într-o poveste destul de cunoscută pentru a putea fi înțeleasă fără cuvinte de toată lumea.

Acest film celebru avea să-i facă să rîdă cu poftă pe spectatorii din 1928. Dar și noi rîdem astăzi de capodopere din 1928. În tot cazul, Le Bargy, actor inteligent, cugetase bine asupra problemelor *artei mute*. El voia să înlocuiască vorba cu mimica, fără a cădea în convenționalismul pantomimei și gesticulației. De aceea impuse trupei sale gesturi lente, măsurate, expresive. Cvasiimobilitatea pe care o adopta în unele momente contrastează cu agitația personajelor lui Méliès. Le Bargy a studiat și lucrat mult la compoziția figurii unui rege viclean și trădător. Dar efectele căutate de el sînt șarjate. Pînă și *sobrietatea* e șarjată, o „sobrietate“ comparabilă cu aceea a unui Jannings, sau Laughton. Trebuie însă să ne mai reamintim o dată ce scria Jasset despre cinematograful de pînă atunci pentru a putea înțelege că această metodă de a studia psihologia unui personaj fusese o mare noutate în arta ecranului. De aceea învățătura lui Le Bargy a folosit școlilor din străinătate și în special americanilor; de aceea *Asasinatul ducelui de Guise* a fost salutat de Griffith, și mai tîrziu de Carl Dreyer, ca o capodoperă.

Acest prim succes al „Filmului de artă“ n-a avut urmări. *Le Retour d'Ulysse* [Întoarcerea lui Ulise], după Jules Lemaître, a fost un film pompos, iar scenariul lui Edmond Rostand, în versuri alexandrine, a fost grotesc. În sfîrșit, noul Lavedan, *Le Remords de Judas* [Remușcarea lui Iuda] n-a avut de loc succes.

Pathé acceptase exclusivitatea „Filmului de artă“ pentru a-l putea sugruma mai bine. Șase luni după fundarea societății, casieriile erau goale. Le Bargy părăsește ecranul, lăsînd locul său vodevilistului Gavault. „Afacerea — scria Jasset — n-a mai avut din «Filmul de artă» decît numele, redevenind o afacere comercială obișnuită, cu firmă cunoscută“.

Evoluția pornită de filmul *Ducele de Guise* a continuat totuși în Franța. „Pathé“, „Gaumont“, „Eclair“ întreprind, fiecare din ei, *serii de artă*. Realizatorii și interpreții lor: Pouctal, Capellani, Armand Bour, Chautard, Maurice Tourneur, Mevisto, Firmin Gévaier, Henri Krauss etc. fuseseră în majoritate formați, direct sau indirect, de André Antoine. Prin 1890, celebrul său „Théâtre Libre“ crease un curent nou în arta regizorală prin aplicarea teoriilor expuse de Zola în cartea sa *Le Naturalisme au Théâtre* [Naturalismul în teatru].

Între 1916 și 1924, Antoine, care exercitase o influență internațională considerabilă, avea să realizeze mai multe filme *(Les Frères corses* [Frații corsicani], 1916; *Le Coupable* [Vinovatul], 1917; *Les Travailleurs de la mer* [Muncitorii mării], 1918; *Mademoiselle de la Seiglière* [Domnișoara de la Seiglière], 1919; *La Terre* [Pămîntul], 1921; *L'Arlésienne* [Arleziana], 1922). Cu toții ecranizau autori cunoscuți (Alexandre Dumas-tatăl, François Coppée, Victor Hugo, Jules Sandeau, Emile Zola, Alphonse Daudet), cu ajutorul unor actori renumiți. Antoine însă apucă pe alte căi. El încearcă să adapteze la ecran teoriile sale teatrale, adică să recurgă la actori neprofesioniști și, în mod cît se poate de sistematic, la decoruri naturale, pentru interioare ca și pentru exterioare. Teoriile și realizările lui ar fi putut, desigur, duce cinematograful francez la un fel de neorealism antagonist „Filmului de artă“, deși ambele întrebuințau același repertoriu. Cu atît mai mult cu cît lui Antoine îi plăcea să repete: „Stelele sînt moartea piesei“.

Dar elevii lui Antoine, care debutaseră cu zece ani înainte ca el să fi început a căuta legile proprii cinematografului, elevii nu vor reține de la maestru decît lecțiile lui scenice. Antoine a fost pentru el nu creatorul „Teatrului liber“, ci directorul „Odéonului“. Astfel, năzuințele elevilor se întîlnesc și se împletesc cu formele comerciale ale „Filmului de artă“.

Totuși, *Asasinatul ducelui de Guise* fusese un eveniment de mare însemnătate internațională. După succesul acestui film, Italia, Danemarca, apoi Marea Britanie vor relua formula. Ea va fi aplicată, după 1912, în America, unde Zukor va împrumuta deviza de la Paris: *actori faimoși în piese faimoase (Famous Players in Famous Plays)* și va pune astfel bazele supremației hollywoodiene.

VIII. EVOLUȚIA CINEMATOGRAFULUI FRANCEZ ÎNTRE 1909—1914

Pe timpul lui Lumière, regula fusese: „filmul-minut“. Cu *Călătoria în Lună* se inaugurase filmul de o bobină. „Nichel-odeoanele“ îl fixaseră la trei sute de metri, standard pe care Europa îl adoptă cu mai puțină rigoare. Pentru ca povestirile să fie mai clare, se intercalează tăbliile cu *subtitluri*. Pe vremuri, cineva bun de gură comenta proiecția, practică ce tinde să dispară prin 1908.

Această evoluție avea cauze economice și a fost posibilă mulțumită tehnicii. Pe vremea lui Lumière, scînteierile, care erau efectul imperfecțiunii aparatelor de proiecție, oboseau ochii după două minute. În 1900 se inventează obturatorii cu trei pale, perforațiile se ameliorează și proiecția se perfecționează. Nu vor mai fi antracte decît din sfert în sfert de oră, durata unei bobine. Filmele de această lungime au constituit — cel puțin în Europa — o etapă; programele trec de la o jumătate de oră la o seară întreagă. Se tinde deci spre filme de durata unei piese de teatru.

Lungirea programelor și apoi a filmelor, care fusese posibilă datorită sistemului locațiunii, se generalizează după 1910. Această lungire provoacă totodată înmulțirea sălilor. Firma „Pathé“, imitată în curînd de alții, editează programe săptămînale cu o mie pînă la zece mii de metri de film. Pentru a furniza acest abundent metraj, firma distribuia filmele multor mărci străine, precum și producțiile propriilor ei sucursale germane, americane, italiene, engleze și suedeze. Perioada 1909—1914 a cunoscut o producție abundentă. Istoriograful e înecat de un val de titluri, fotografii și scenarii, chiar dacă studiul său se mărginește numai la filialele „Pathé“.

„Societatea cinematografică a autorilor și a oamenilor de litere“ era condusă, pentru „Pathé“, de Gugenheim și Pierre Decourcelle, un autor fecund de melodrame, foiletoane și romane populare. Sub direcţia lui, regizorul Albert Capellani adaptează în curînd repertoriul „Oamenilor de litere“, cu o frecvenţă de un film pe săptămînă. Capellani, care lucra la Vincennes din 1905, regizase, într-un stil greoi şi somptuos, feerii clasice: *Le Pied de mouton* [Laba de miel], *Motanul încălţat* (o nouă versiune) *Cenuşăreasa*, *Aladin*, *Peau d'âne* [Piele de măgar], *Don Juan* etc. El colaborase şi la filmele comice ale lui Boireau.

Piesa cu care debutează el la S.C.A.G.L. este o lovitură de maestru: *L'Homme aux gants blancs* [Omul cu mănuşi albe], interpretat de actorii Grétillat şi Desfontaines. Această dramă sumbră, în care sînt amestecaţi apaşi şi oameni de lume, păcătuieşte printr-un scenariu sumar, dar sobrietatea jocului şi a regiei ne mai cucereşte şi astăzi.

Albert Capellani se va specializa apoi în adaptări din repertoriu: *Arleziana*, *Le Roi s'amuse* [Rigoletto], *L'Assomoir*, *Le Courrier de Lyon* [Curierul din Lyon], *Athalie*, *La Grève des forgerons* [Greva fierarilor], *Le Coup de fusil* [Focul de puşcă]... Jules Sandeau, Victor Hugo, Jean Racine, Zola, Eugène Sue, Pierre Decourcelle, Georges Clémenceau, Balzac trec talmeş-balmeş prin mîinile lui. Putem rîde de aceste sisteme, dar să nu uităm că ele se mai practică şi azi la Hollywood şi la Paris.

Cînd începe să lucreze la S.C.A.G.L., Decourcelle îşi asigură trei sute de scriitori, dintre *cei mai buni şi mai cunoscuţi*, pe care-i remunerează după numărul de metri de pozitiv tras, sistem asemănător celui practicat la edituri. În trupa pe care o angajase figurau foarte puţine vedete. Teatrul exercita, pe vremea aceea, asupra publicului o atracţie prea mare şi dispunea de bani prea mulţi pentru ca o Sarah Bernhardt sau o Réjane, atunci cînd jucau într-un film, să catadicsească a face mai mult decît cîteva scurte apariţii, şi acelea cu oarecare dispreţ.

În schimb, cîţiva actori cu mai puţin renume s-au putut consacra ecranului. Astfel au fost Robinne şi soţul ei Alexandre, care devin cuplul ideal al cinematografului dinainte de război. De asemenea comicul de la „Palais-Royal“, Prince.

Pe lîngă aceste vedete de teatru, Albert Capellani foloseşte şi actori de film cunoscuţi publicului: fratele său, Paul Capellani, Georges Monca, Desfontaines, René Leprince, Jean Kemm... Cînd producţia societăţii S.C.A.G.L. se intensifică, unii dintre aceşti actori se apucă de regie.

Filmul *L'Assomoir* [1] este, în 1909, unul dintre primele succese ale lui Capellani. Avea opt sute de metri, adică aproape trei bobine, metraj neobişnuit pînă atunci, şi care va fi în curînd depăşit de filmul de 1 500 de metri *(Les Mystères de Paris* [Misterele Parisului]). Pe la mijlocul lui 1912, Capellani şi S.C.A.G.L. ating apogeul cu *Les Misérables* [Mizerabilii], film în patru epoci şi nouă părţi, măsurînd în total mai bine de cinci mii de metri, adică cinci ore de proiecţie. Costase, după spusele publicităţii, aproape două sute de mii de franci. Succesul a fost colosal. Începînd din 1912, „Pathé" n-a contenit de a exploata versiunile succesive ale acestui roman de Victor Hugo. Exemplul său a fost imitat de America, unde filmul a cunoscut un adevărat triumf.

Episoadele din *Mizerabilii* erau proiectate separat. Unele săli însă le prezentau pe toate o dată. Spectacolul dura toată seara. După acest succes, Capellani realizează *Germinal*, film de două mii opt sute de metri, după care urmează *La Glu*[2], după Richepin, care depăşea două ore de spectacol.

Dar lungimea subiectului nu era pentru Capellani suficientă pentru a-şi găsi un stil original. În 1914, filmul său *Quatre vingt-treize* [Anul nouăzeci şi trei] adaptează pe Hugo la estetica teatrului fotografiat şi nu este decît o lungă serie de *tablouri vivante*.

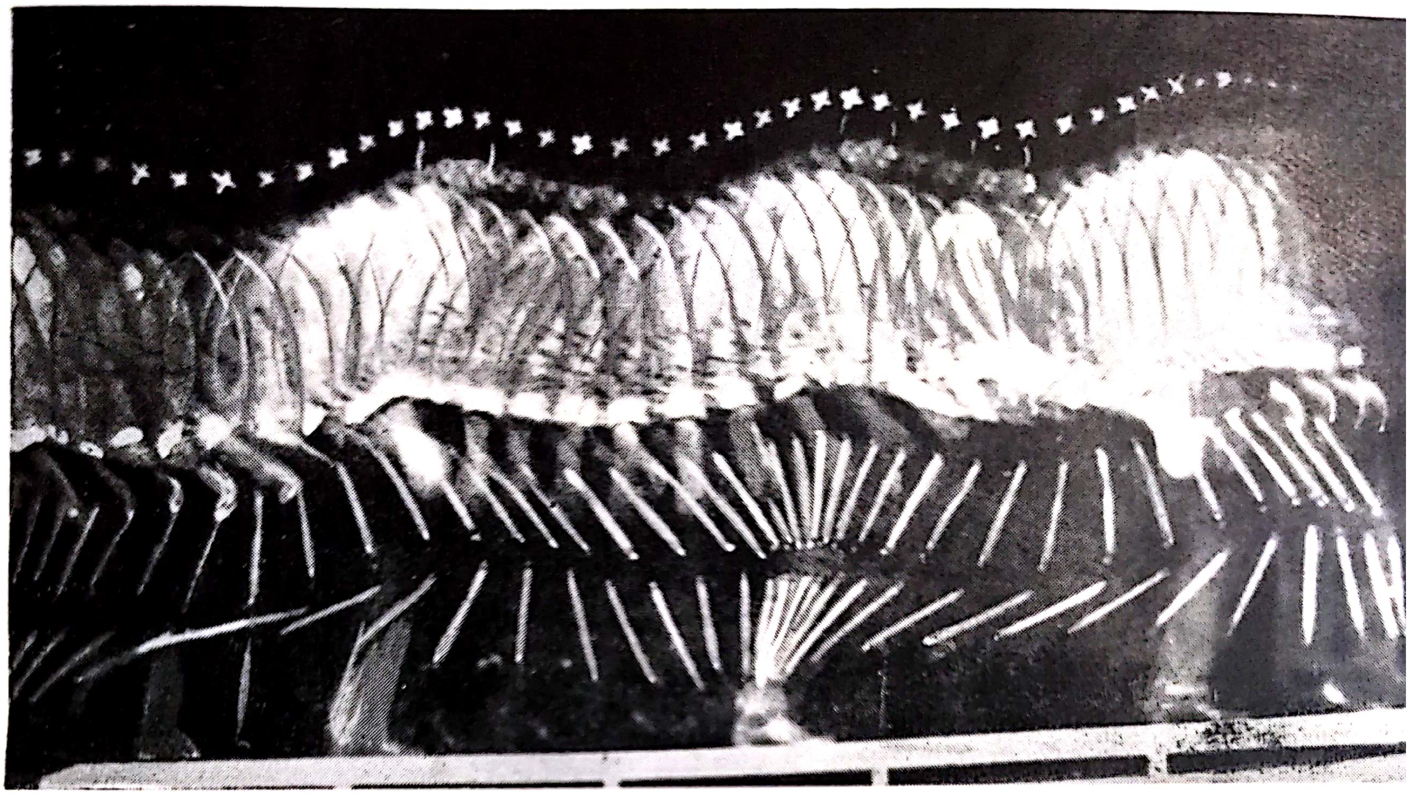
La S.C.A.G.L., în jurul lui Albert Capellani se formase un grup de regizori: Georges Monca, onest, corect, puţin cam greoi; René Leprince, fost scenarist şi actor al lui Zecca; Desfontaines, care va trece în curînd la „Éclipse"; Michel Carré, care, după eşecul din 1907 al pantomimei sale filmate, *Fiul risipitor*, avea să dea o operă abundentă şi inteligentă.

„Pathé" cumpăra filmele de la producători cu cinci sau zece franci metrul de negativ. Pe vremuri, Zecca fusese managerul acestor afaceri forfetare în toate studiourile „Pathé". Dar trecuse vremea cînd actori şi regizori puteau fi supuşi toanelor acestu corsican cu temperament de plutonier-major. In 1910, Zecca nu mai este decît unul din diverşii producători ai lui „Pathé" El semna, alături de Leprince sau de fratele acestuia (fecundu scenarist Rollini), o mare cantitate de drame, unele sumbre altele mondene: *La Fièvre de l'or* [Frigurile aurului] (dramă cu

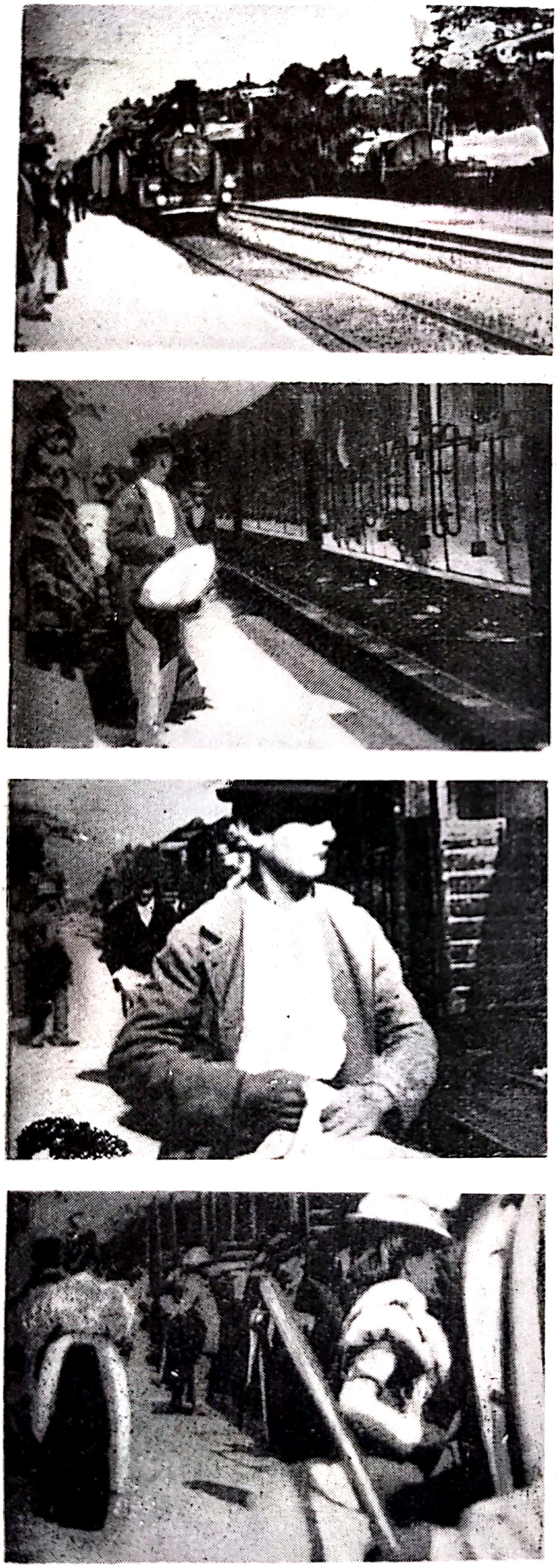
---

[1] *Măciuca*, în sens metaforic, *Circiuma* — după celebrul roman al lui Zola. — *N.T.*

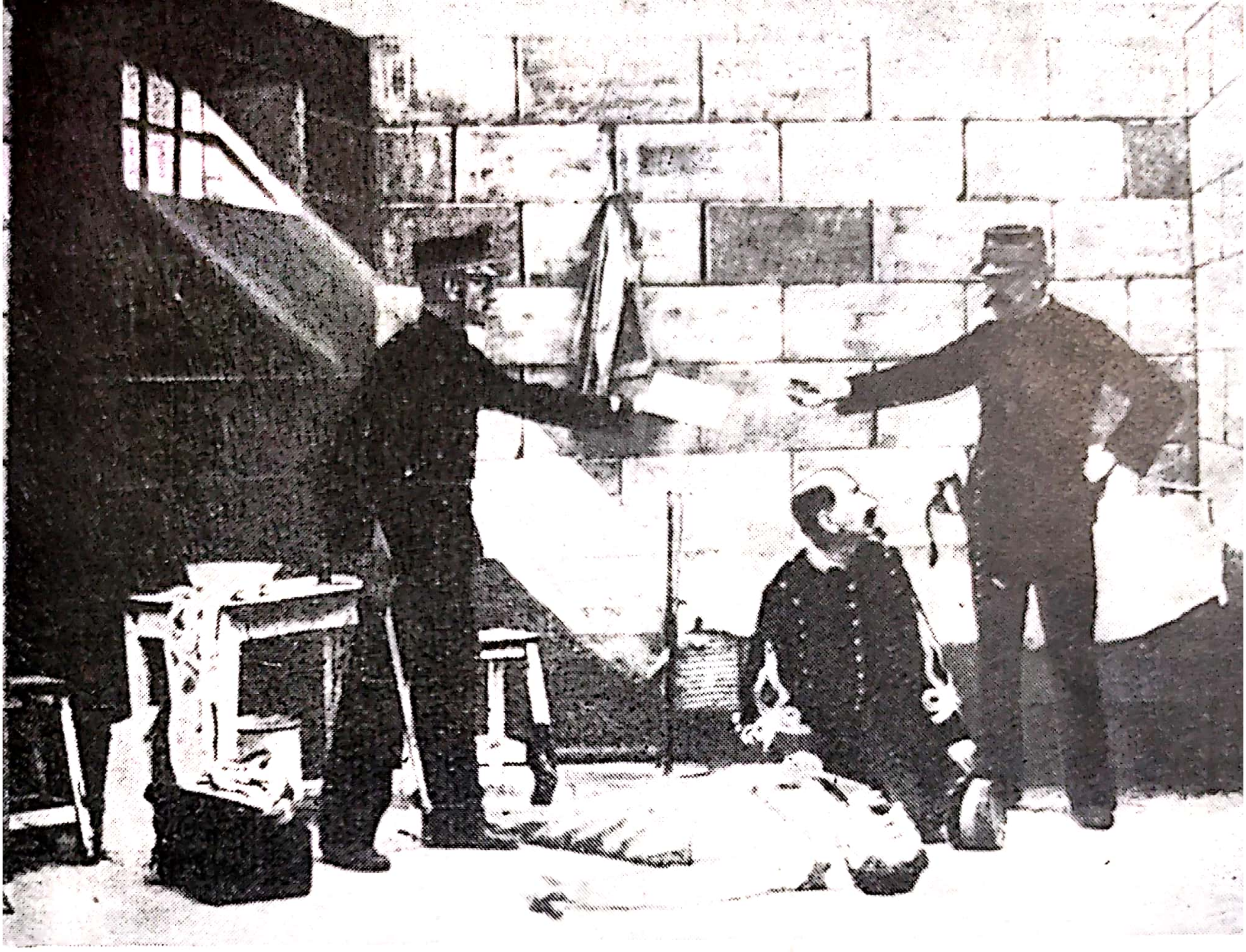
[2] *Femeie-scai*, de care nu poţi scăpa. — *N.T.*



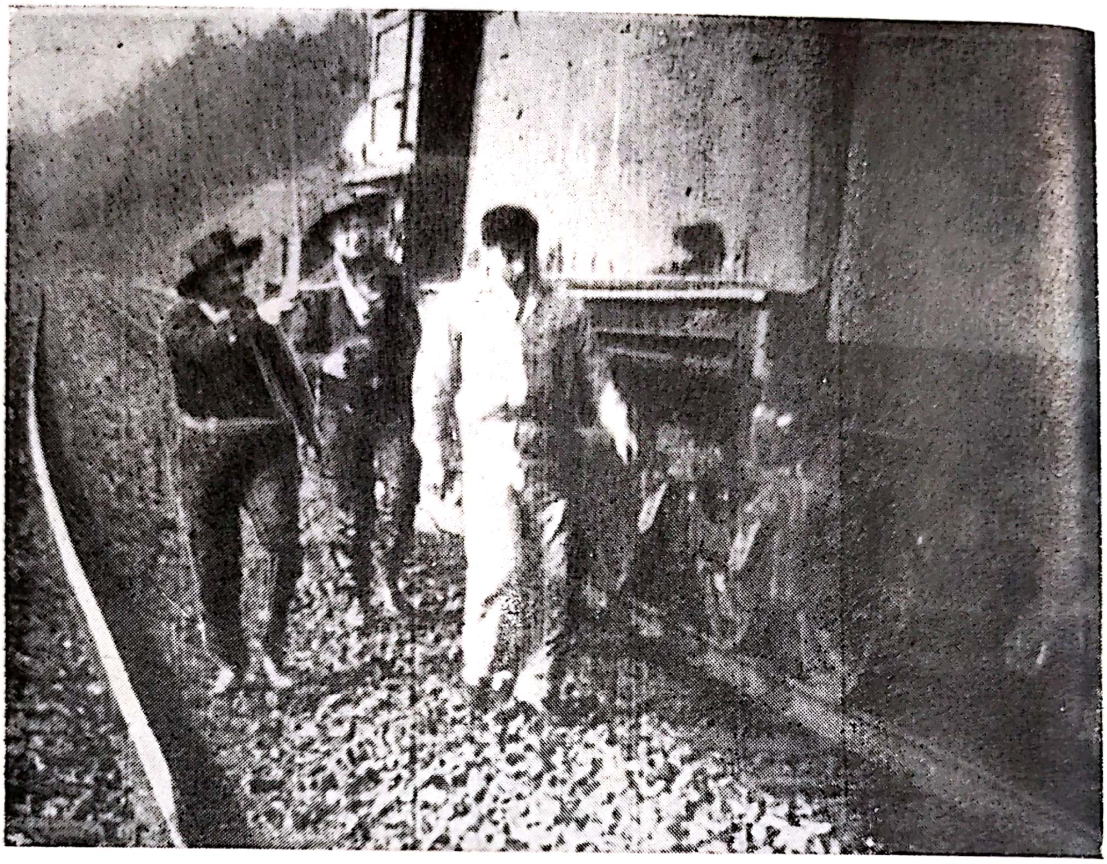
1.
Mersul omului
(Marey, prin 1887).

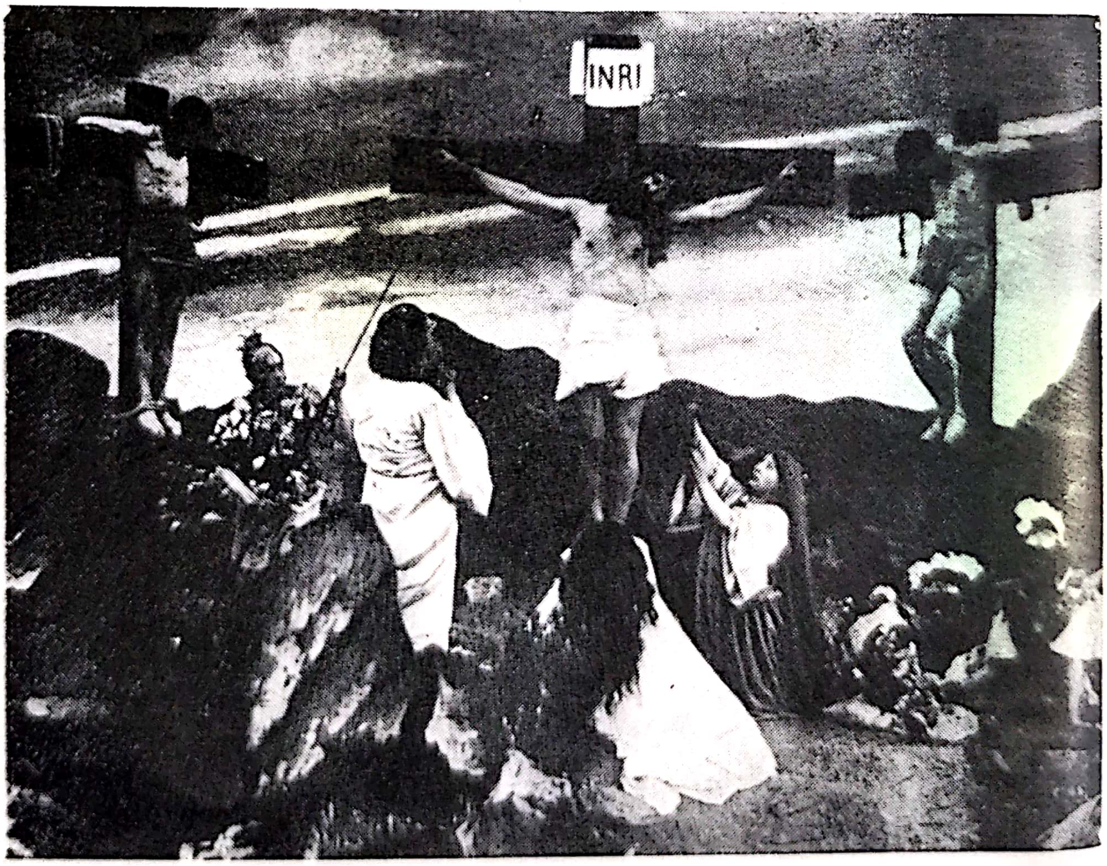


2.
Sosirea unui tren în gară
(Louis Lumière, 1895).



5.
Atacul unui tren
(E.S. Porter, 1903).

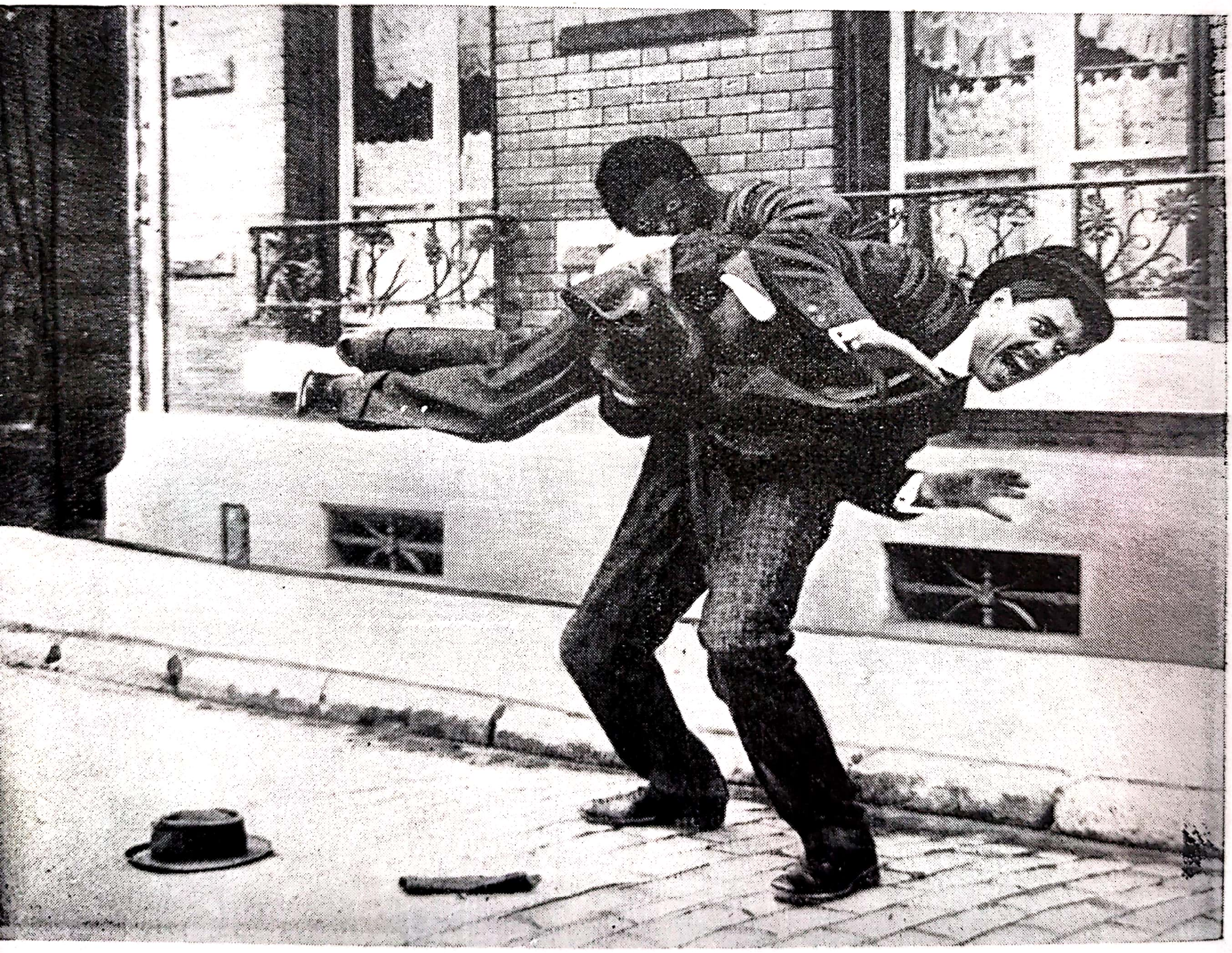




6.
Patimile
ecca și Nonguet, 1903).

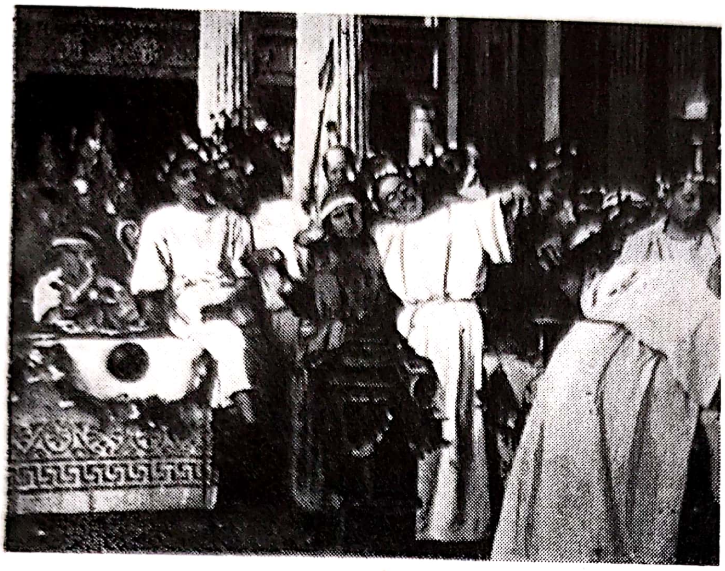
7.
Asasinatul ducelui de Guise
(Le Bargy şi Calmette, 1908).

8.
Pe marginea prăpastiei
(Urban Gad, 1910).



9.
Film de Max Linder
(prin 1910).

10.
Zigomar
(Jasset, 1911).

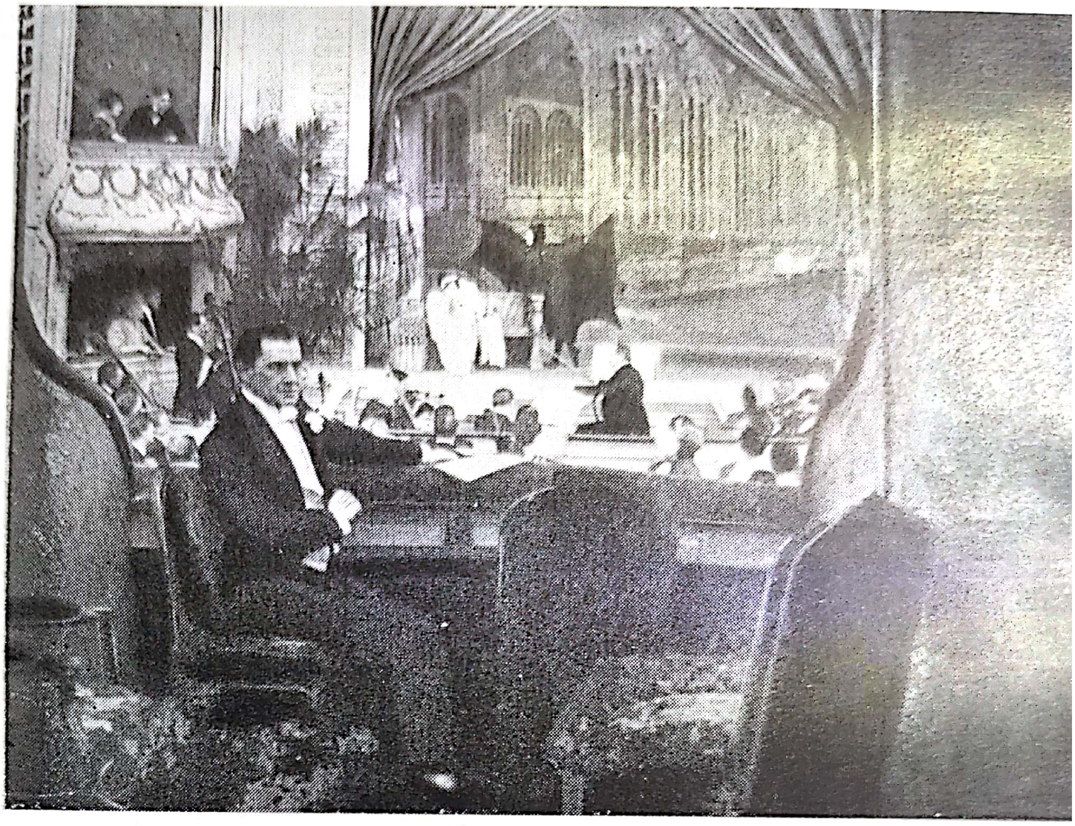


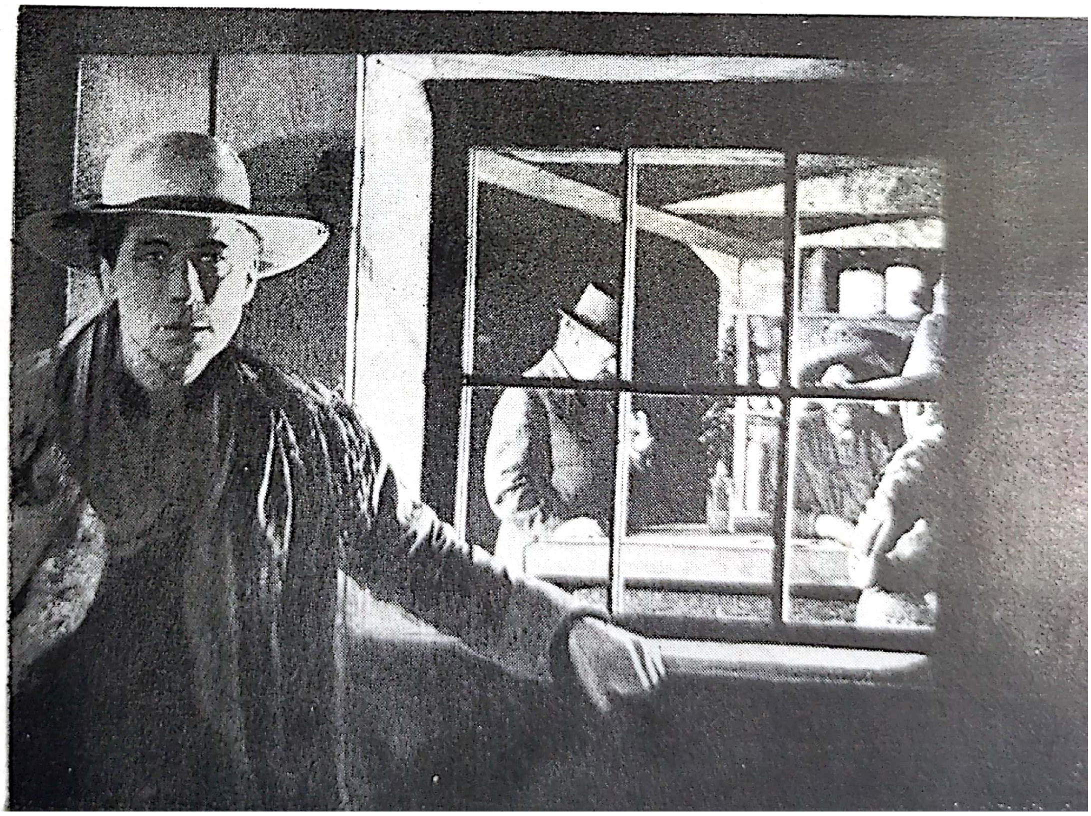
11.
Quo Vadis?
(Guazzoni, 1913).

12.
Pierduți în întuneric
(Nino Martoglio, 1914).

13.
Cabiria
(Pastrone, 1914).

14.
Vampirii
(Feuillade, 1915).

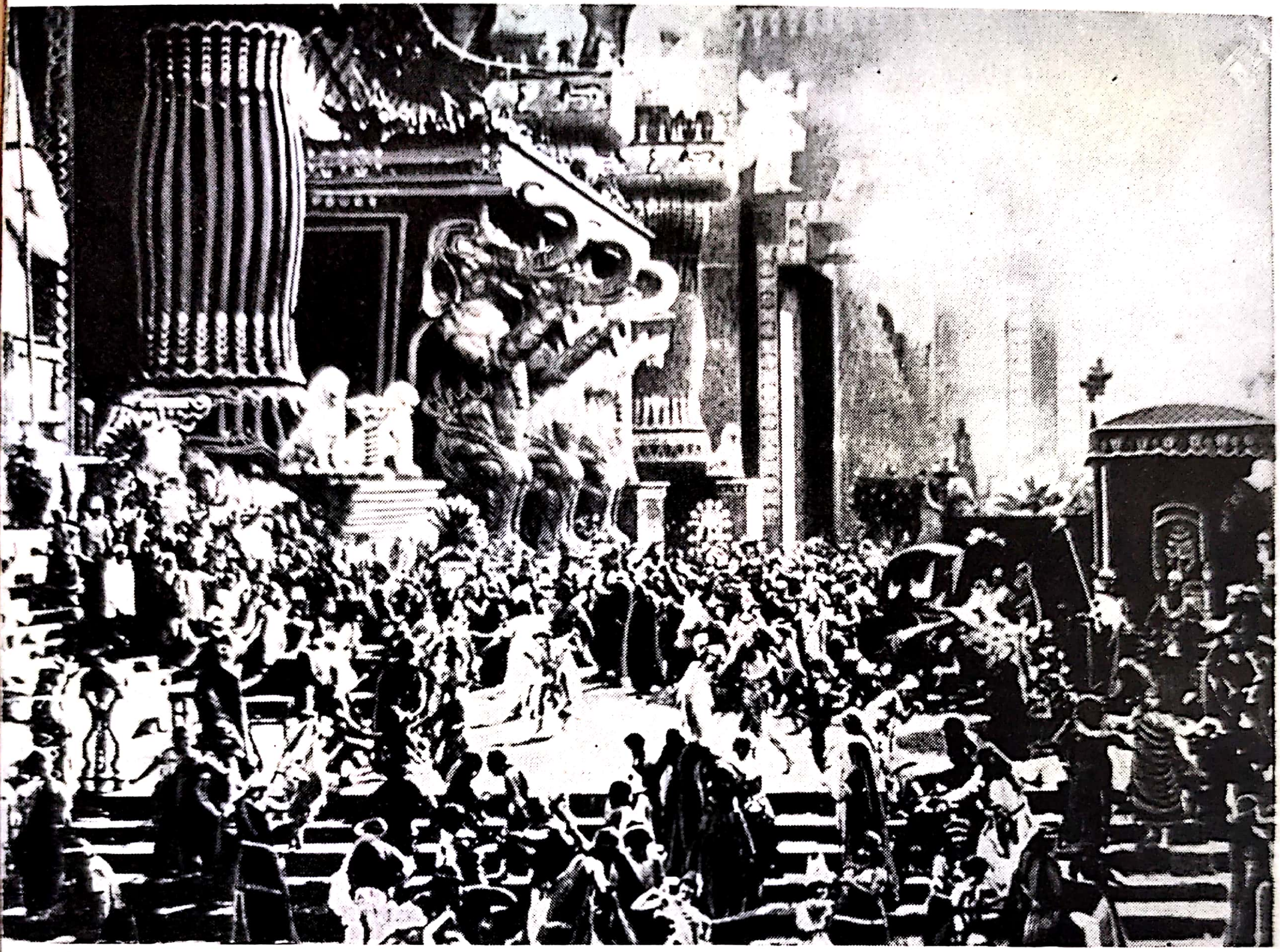




15.
Unul dintre primele filme ale lui W.S. Hart
(prin 1915).

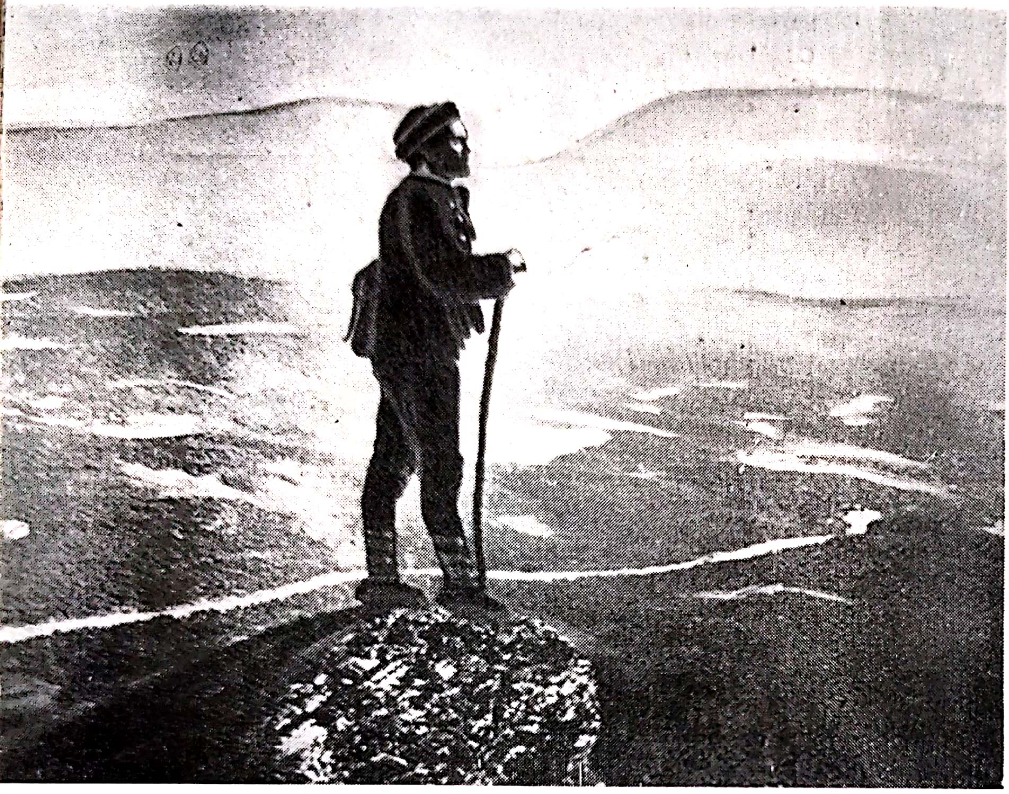
17.
Evanghelizatorul
(Holger Madsen, 1915)

18.
Naşterea unei naţiuni
(Griffith, 1915).

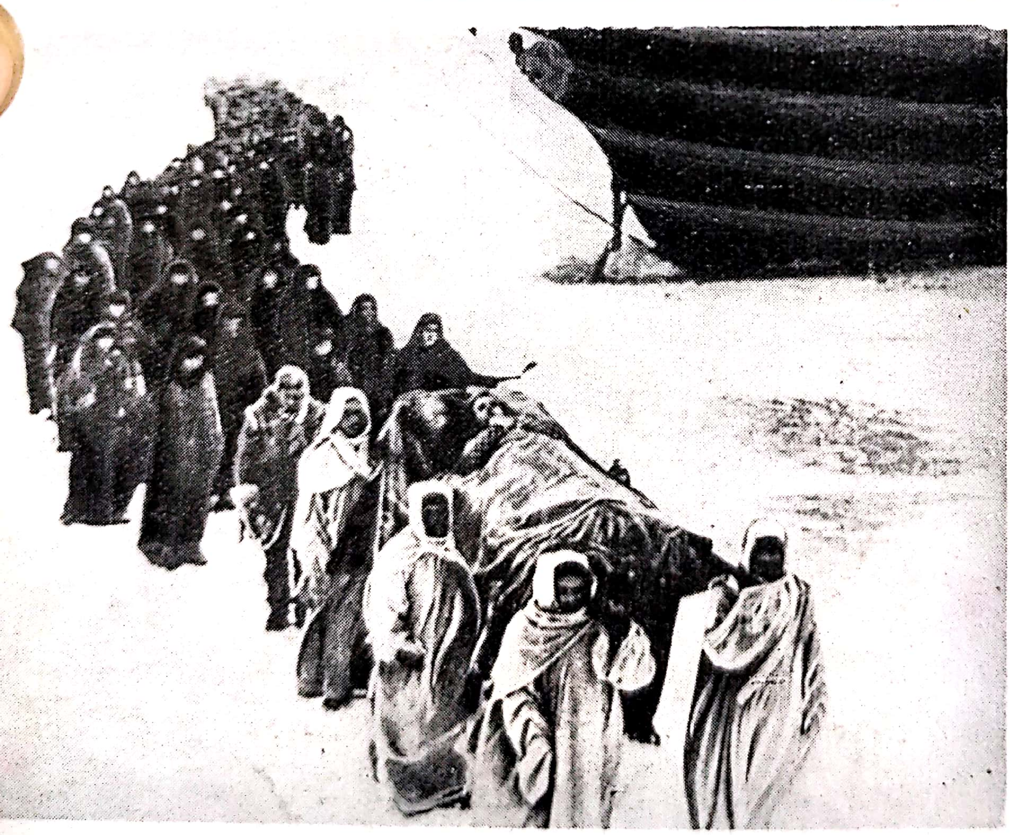


19.
Intoleranță
(Griffith, 1916).

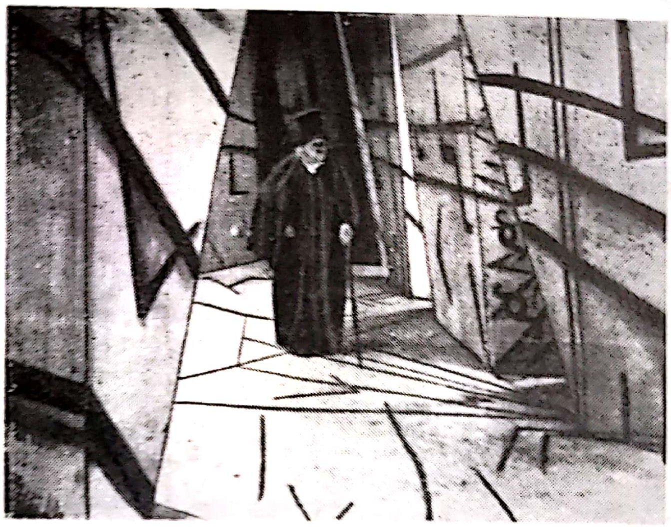
ONE LENT
econd Hand
ught and
MONEY ENT



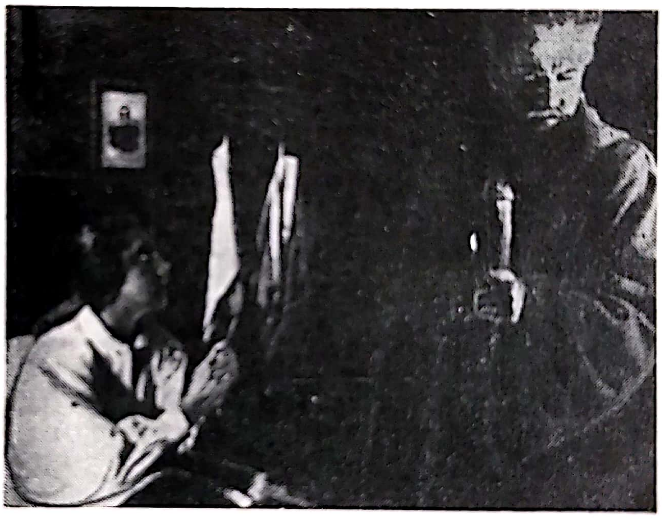
21.
Proscrișii
(Victor Sjöström, 1917).



22.
Comoara lui Arne
(Stiller, 1919).



23.
Cabinetul doctorului Caligari
(R. Wiener, 1920).



24.
Trăsura Fantomă
(Victor Sjöström, 1920).

25. *Drumul spre răsărit*
(Griffith, 1920).

REGIONALA
IASI

26.
Nanuk
(Flaherty, 1921).

27.
Film științific
de Jean Painlevé.

înaltă semnificaţie morală), *La Comtesse noire* [Contesa neagră], *Plus fort que la haine* [Mai tare ca ura], *La Leçon du gouffre* [Învăţămintele prăpastiei], *L'Escarpolette tragique* [Scrînciobul tragic], *La Jolie bretonne* [Frumoasa bretonă] etc. Interpreţii erau actori străluciţi, mulţi din ei veniţi de la Comedia Franceză. Doamna Robinne, Alexandre şi Signoret au fost pe atunci, pentru Zecca sau pentru ceilalţi producători „Pathé", „triunghiul" ideal. Fostul secretar al lui Zecca, înflăcăratul Andreani, conduce *filmele biblice* (mai tîrziu numite: *filmele Andreani*). Ingenioasă combinaţie: *Biblia* bate toate recordurile de tiraj, iar pentru subiectele trase din ea nu se cer drepturi de autor. În ajunul războiului, în timp ce acest pictor ratat realiza în Egipt *La Reine de Saba* [Regina din Saba], cu veşnicul cuplu Alexandre-Robinne, Pathé declară că e gata să consacre o jumătate de milion pentru *Viaţa domnului nostru Isus Cristos*, o a patra sau a cincea versiune a *Pasiunii*. „Pathé" mai dispunea şi de următorii producători-realizatori: Camille de Morlhon, Machin, Legrand, Gasnier [1].

Producţia mare a numeroşilor realizatori „Pathé" este astăzi încă insuficient cunoscută şi studiată. Uriaşa cantitate de subiecte şi de peliculă mînuite de ei pare a fi avut efecte relativ fecunde pînă în 1912, cînd *Mizerabilii* marchează un apogeu. După aceea „Pathé" va fi net întrecut de „Gaumont".

---

[1] Camille de Morlhon, directorul „Filmelor Valetta", se bucură de un succes uriaş cu *La Brute humaine* [Bruta umană] (1912) film de 2 000 metri, din care aveau să se vîndă două sute de copii. Georges Monca realizează pentru S.C.A.G.L.: *Les Deux orphelines* [Cele două orfeline], *Boubouroche*, *Le Petit chose* [Puştiul], după Daudet, *Le petit Jacques* [Micul Jacques], *Le Chien de Montargis* [Cîinele lui Montargis], *Le Contrôleur des Wagons-Lits* [Controlorul de la Wagons-Lits] şi o mulţime de alte opere clasice din repertoriu.

Alfred Machin, multă vreme operator la „Pathé", se întoarce din Africa cu filme de vînătoare mare. Apoi conduce regia şi producţia unei filiale a lui „Pathé": „Belge Cinéma", pentru care turnează *L'Or qui brûle* [Aurul care arde], *Les Moulins chantent et pleurent* [Morile cîntă şi plîng], *Saïda a enlevé Manneken Pis* [Saida l-a furat pe Manneken Pis], seria comică *Babylas* etc. şi, în fine, în 1913, o producţie de mare spectacol: *Maudite soit la guerre* [Blestemat să fie războiul]. Machin realizase cîteva din filmele sale în Olanda, iar pe urmă, asociat cu Legrand, se specializează în filme cu animale. El a fost, înainte de 1914, unul dintre puţinii realizatori francezi cu tendinţe net progresiste.

Mulţi realizatori „Pathé" îşi continuă cariera în străinătate. Gasnier, de pildă, fostul asistent al lui Lucien Nonguet, lucrează ca regizor la „Filmul de artă italian" (F.A.I.), filială a casei „Pathé". După aceea, Gasnier pleacă în Statele Unite unde *Misterele New Yorkului* îi va încununa cariera.

Feuillade a fost meşterul care a lucrat cel mai mult la înflorirea firmei „Gaumont" pe planul afacerilor. El ştie să renunţe la trucurile care încep să se demodeze, iar pe Pathé şi al său „Film de artă" îi va concura opunîndu-le seria sa de „Filme estetice". Iată ce se scria pe atunci despre ele în presa publicitară: „Am reuşit să producem o impresie de pură frumuseţe pe care nu o vor putea şterge nici exhibiţiile de mare spectacol, nici cavalcadele de carnaval pe care unii le prezintă clientelei ca pe ultimul cuvînt în artă". După diverse filme, ca *André Chénier*, *Esther*, sau *Midas*, îl vom vedea pe Feuillade mobilizînd o menajerie pentru *Aux Lions les chrétiens* [Aruncaţi-i la lei pe creştini!].

Îl vom vedea apoi foarte la largul lui cînd va concura *scenele din viaţa reală* ale firmei „Vitagraph", lansînd marea serie „Gaumont" intitulată: *Viaţa, aşa cum este.*

„Aceste scene — scrie Feuillade într-un manifest-prospect — sînt prima încercare de a transpune realismul pe ecran, aşa precum odinioară intrase în literatură, în teatru şi în artele plastice. Aceste scene voiesc să fie — şi sînt — adevărate frînturi de viaţă... Ele îşi interzic orice născocire care înfăţişează oamenii şi lucrurile aşa cum sînt şi nu cum ar trebui să fie". Totuşi, „realismul" lui Feuillade este destul de relativ. Scenariile lui, aproape întotdeauna convenţionale, tind spre drama de salon.

El recunoştea că în oarecare măsură se inspirase de la modelele americane, unde „poţi vedea excelenţi artişti de meserie jucînd cu naturaleţe, cu simplitate, fără emfază, fără pantomimă ridicolă", dar tot el pretindea că a ştiut să reacţioneze împotriva „sărăciei scenariilor americane, a totalei lor absenţe de idei şi împotriva banalităţii unor veşnice idile unde tînăra fată se mărită cu alesul inimii în ciuda şi împotriva tuturora".

În cadrul acestei serii, Feuillade încearcă genul comediei de moravuri. În filmul *Les Vipères* [Viperele] e vorba de „gurile rele", *La Souris blanche* [Şoarecele alb] zugrăveşte ipocrizia, *Le Bas de Laine* [Ciorapul de lînă] avariţia, *Les Braves gens* [Oameni de treabă] cinstea, *La Tare* [Racila] încercarea neizbutită a unei prostituate de a se întoarce pe calea cea bună... *Le Trust* [Trustul] este un studiu în stilul lui Zola... De pe atunci Feuillade îşi constituise o trupă fidelă, cu artişti excelenţi, care ani de-a rîndul vor lucra sub conducerea lui: Renée Carl, Bréon, René Navarre, Maurice Luguet, Yvette Andreyor, Marie Laurent, Luis Morat, tînărul André Luguet, Sylvette Filacier.

În studiourile „Gaumont“ sau în suburbiile Parisului, regizorul și trupa lui terminau în două-trei zile marile lor filme de opt sau nouă sute de metri. Pentru cele comice, o dimineață era de ajuns. Acestea din urmă erau o specialitate a lui Jean Durand, care crease, de asemenea, în Camargue, un Far-West francez. În *Le Collier vivant* [Colierul viu], Berthe Dagmar, soția și vedeta lui, cade pradă unor șerpi boa. Partenerii ei obișnuiți sînt Fouché, Dartigny, Joe Hamman și tînărul, atleticul Gaston Modot, pe care *100 dollars mort ou vif* [100 de dolari mort sau viu] îl făcuseră celebru. Dar acest artist inteligent și fin, acest excelent scenarist, acest cow-boy romantic nu se dădea în lături să se costumeze și să joace rolul vreunui caraghios și prostănac *Calino* [1]. Renée Carl joacă, rînd pe rînd, rolul unei nobile moștenitoare sau al unei năpăstuite cu suflet generos (în *Viața așa cum e)*, sau al unei regine tragice într-unul din „filmele estetice“, sau rolul comic al unei mame în farsa bufă *Bébé*.

Pe atunci nu puteai să refuzi nici un rol. Vedetele erau plătite cu o mie de franci pe lună și angajate pe trei ani. Erau salarizate, ca și decoratorii, tîmplarii, regizorii, operatorii... Scenariștii, plătiți cu bucata, încasau cincizeci de franci de lucrare acceptată. Speranța lor era să se vadă într-o zi angajați *la fix*, ca regizori.

La poarta marii uzine de filme de la Buttes-Chaumont, Léon Gaumont, cu pălăria lui de pai neagră pe cap și cu cronometrul în mînă, își aștepta salariații, străfulgerînd cu privirea pe regizorul care îndrăznise să sosească cinci minute după opt. Patronul asista personal, o dată pe săptămînă, la ședințele de proiecție. Din cînd în cînd se întorcea către vreunul din realizatorii săi pentru a-i spune pe un ton sec, cu vocea lui calmă: „Dumneata, fără doar și poate, trebuie să-ți cauți o altă meserie. Să treci pe la casă...“

Mulțumită acestei tutele de fier, prețul mediu de realizare al unui film obișnuit nu depășea zece franci metrul, iar metrul de film comic cinci franci. O superproducție de cincizeci de franci metrul era cu totul excepțională. Aceleași metode și aceleași prețuri de cost se statorniciseră în toate studiourile franceze, și Franța servea pe atunci de exemplu lumii întregi.

Printre cei din trupa „Gaumont“, un actor de la „Odéon“, Léonce Perret, va juca în seria *Léonce* roluri de om cinstit, de om dintr-o bucată. A regizat el însuşi o serie comică cu tendinţe psihologice, comedioare de moravuri în genul „distins“ al şcolii „Gaumont“. În aceste mici farse, care au pierdut astăzi mult din hazul lor, Perret a avut ca parteneră pe Suzanne Grandais, o actriţă în vîrstă de 16 ani, venită de la „Théâtre Cluny“ şi de la studiourile „Eclair“ şi „Lux“. În optsprezece luni, patruzeci şi cinci de filme, majoritatea conduse de Léonce Perret, o fac celebră. Comicul nu a fost specialitatea acestei mari vedete, în pofida succesului filmelor *Le Homard* [Homarul] şi *Un Nuage* [Un nor]. Ea excela în dramă şi în comedie [1]. Suzanne Grandais, frumoasă, sportivă, bună camaradă, cu un caracter intrepid şi plin de voioşie, naturală şi simplă, va deveni în curînd simbolul fetei franceze, tip pe care-l va păstra în numeroasele ei filme.

---

[1] Personaj de vodevil, naiv și netot, devenit proverbial. — *N.T.*

Léonce Perret pare să fi fost, înainte de 1914, mai preocupat decît Feuillade de latura artistică. În filmele lui, fotografia este mai îngrijită, folosind *contre-jour*-ul, lumina artificială este întrebuinţată dramatic, groplanul e sistematic întrebuinţat etc. O melodramă ca *L'Enfant de Paris* [Copilul Parisului] ne surprinde azi prin modernismul său, prin supleţea povestirii. Totuşi, Perret rămîne cam greoi. Îl preferăm pe Feuillade, care înregistrează realul cu precizia unui bun contabil, cu grijă pentru fiecare metru de peliculă, ceea ce nu exclude gustul pentru „fotografia frumoasă“, specialitatea casei „Gaumont“. Se formaseră aici operatori de mîna întîi, capabili de adevărate tururi de forţă, ca, de pildă, filmarea unei secvenţe întregi într-un vagon-restaurant în mers, fără ajutorul luminii artificiale.

„Vrem să sustragem cinematografia franceză influenţei lui Rocambole pentru a o orienta spre ţeluri mai înalte“, declaraseră Feuillade şi Gaumont în 1911. Dar de îndată ce casa de bilete va dovedi că Rocambole rentează, Gaumont îşi va începe faimoasa serie a filmelor lui *Fantômas*.

La începutul anului 1911, Franţa e invadată de afişe înfăţişînd un om mascat, într-o lungă pelerină neagră, cu un picior aşezat cuceritor pe Paris și cu un pumnal amenințător în mînă. Timp de trei ani, în fiecare lună, Pierre Souvestre și Marcel Allain vor scrie și publica trei sute optzeci și două de pagini consacrate rocambolescului lor erou. Aceste volume, trase în șase sute de mii de exemplare, traduse în douăzeci de limbi, aduc acestui *maestru al spaimei* o popularitate atît de mare încît lumea îi va face responsabili pe autori de crimele adevărate ale lui Bonnot, ba chiar vor cere guvernului interzicerea acestor scandaloase romane.

---

[1] Cu alţi regizori a turnat în: *La Rançon du bonheur* [Preţul fericirii], *Le Mystère des roches de Cador* [Misterul stîncilor de la Cador], *La Main de fer* [Mîna de fier], *La Dentellière* [Lucrătoarea de dantele], *Les Blouses blanches* [Bluzele albe], *La Gitane* [Gitana], *Le Chrysanthème rouge* [Crizantema roşie] etc. realizate sub conducerea lui Perret; *La Demoiselle des P.T.T.* [Domnişoara de la P.T.T.], *Fantaisie de milliardaire* [Fantezie de miliardar], *Le Pont sur l'abîme* [Puntea peste prăpastie].

Din primele volume *Fantômas*, Feuillade scoate cinci filme în care René Navarre întruchipează pe Fantômas; Bréon joacă în rolul lui Juve, Georges Melchior în acela al tînărului ziarist Fandor, Renée Carl în rolul ladyei Beltham. Filmul urmează cu fidelitate principalele episoade ale romanului.

Pentru *Rocambole*, scriitorul foiletonist Ponson du Terrail comercializase conținutul și metodele *Comediei umane* a lui Balzac. Pentru romanul lor, Pierre Souvestre și Marcel Allain reluaseră metodele și anchetele lui Zola. Feuillade, la rîndu-i, folosind naturalismul acestora, va descrie decorul, dacă nu chiar mediul. Astfel Parisul și mahalaua lui vor avea un loc de primă importanță în filmele lui. Este tot atîta poezie în imaginea Yvettei Andreyor, îmbrăcată în femeie de stradă și așteptînd sub coloanele de fontă ale metroului aerian, ca și în decorurile din *Les Portes de la nuit* [Porțile nopții], unde Carné va încerca să reconstituie atmosfera unică a stației Barbès-Rochechouart. „A crea atmosfera care trebuie, a da nota exactă, a obține efect maximum fără a pierde simplicitatea care dă semnificație și precizie operei“, acest program pe care Feuillade și-l trasase o dată cu începutul seriei *Viața așa cum e*, îl va îndeplini în unele imagini din *Fantômas*. Acestea ne fac să trecem cu vederea mediocritatea sau sărăcia unor scene încheiate de mîntuială. Trebuia să se lucreze repede, nici un episod n-avea dreptul să depășească douăzeci de mii de franci: se filmau deci în mod curent cadre de cîte optzeci de metri.

Gloria filmelor *Fantômas* va crește și mai mult cînd *Regele groazei* va fi interpretat de René Navarre. Actorul primea zilnic trei sau patru sute de scrisori și stîrnea adevărate mișcări de stradă cînd apărea pe bulevarde sau la vreo cafenea.

Acest roman-foileton celebru, imitat în curînd de așa-zisele *serials* americane, fusese pregătit de succesul filmelor *Nick Carter* ale lui Jasset. Mare admirator al școlii „Vitagraph“, el perfecționează decupajul și groplanul, alternînd sistematic scenele de studio cu exterioarele. Pentru seria *Les Batailles de la vie* [Bătăliile vieţii], el ştie să obţină de la operatorul său fotografii admirabile. Firma „Eclair“, după succesul seriei *Nick Carter*, se specializează în romanul-foileton filmat. Jasset, care avea o imaginaţie debordantă, îşi improviza scenariile în timpul turnării. El împrumută de la ziarul „Le Matin“ şi de la Léo Sazie numele banditului cu cagulă, *Zigomar*; dar inventează, în cursul turnării, întreg scenariul acestor filme de o mie de metri: *Zigomar*, *Zigomar Peau d’Anguille* [Zigomar piele de ţipar], *Zigomar contre Nick Carter* [Zigomar contra lui Nick Carter]. Apoi Jasset înfiinţează o nouă serie, aceea a filmelor *Protea*.

Dacă Jasset a excelat în foileton, nu trebuie să uităm că un mare număr de drame realiste, în tradiţia lui Zola, ca, de exemplu, *Au Pays des ténèbres* [În ţara întunericului], au fost realizate tot sub conducerea lui. Opera lui Jasset este astăzi aproape în întregime distrusă. Dar din cele cîteva fotografii care ne-au rămas se desprinde o poezie intensă, de un categoric modernism. Prin această poezie, ca şi prin cele mai bune producţii ale lui Feuillade, trece firul roşu, trece constanţa cinematografului francez care duce, prin Gance şi Epstein, prin Pouctal şi Feyder, la Renoir şi Carné.

Jasset, la cincizeci şi unu de ani, moare în cursul turnării unui episod din *Protea*, la 22 iunie 1913. Dar el formase pe lîngă sine o echipă zdravănă: Faivre şi Gérard Bourgeois. Aceştia aveau să-i continue opera. Denizot, care pe vremuri lucrase cu Monca, introduce filmul cu episoade în Italia, cu *Tigris* [Tigrul]. Actorul Henri Krauss avea să devină regizor, ca şi actorul Maurice Tourneur, care condusese, pe cînd trăia Jasset, adaptarea pieselor lui André de Lorde: *Bagnes d’enfants* [Puşcării pentru copii], *Le Professeur Goudron* [Profesorul Gudron] etc. În 1913, el pleacă în Statele Unite la sucursala „Eclair“. Acolo îl urmează Émile Chautard, care avusese succes cu o sumbră melodramă antialcoolică: *Le Poison de l’humanité* [Otrava omenirii].

Cînd Jasset moare, declinul cinematografului francez începuse. Italia şi Danemarca depăşeau şi întreceau o artă cinematografică în care se bătea apa în piuă cu mereu acelaşi repertoriu. Apoi sărăcia jocului unora din actori şi mai ales lipsa de mijloace financiare duceau ecranul francez într-un impas. Dacă abia războiul din 1914 va produce cvasilichidarea lui, de multă vreme însă bilanţul artistic era deficitar (cu excepţia filmelor comice şi a filmelor cu episoade).

IX. ŞCOLILE NORDICE

Dacă cinematograful danez a putut, în cîţiva ani, să capete o importanţă considerabilă, acest lucru s-a întîmplat, fără îndoială, pentru că această ţară, cu o populaţie nici cît a Parisului, poseda, chiar de la începutul secolului al XVIII-lea, o şcoală teatrală foarte strălucită, capabilă să procure studiourilor decoratori, regizori, actori şi scenarişti. Pe de altă parte, mediocritatea constantă a cinematografului german sub Wilhelm II lasă cîmp liber filmelor daneze în ţările din centrul şi nordul Europei.

Nici filmul *Vînătoarea de lei*, care marcase începuturile firmei „Nordisk", fundată de Ole Olsen, nici *Hamlet*, *prinţ al Danemarcei*, nici *Dama cu camelii*, interpretată de Loritz Olsen, nu trecuseră hotarele ţării. Cu tot succesul filmului *Trafic de carne albă*, abia prin 1910—1913 societatea „Nordisk" îşi ia marele ei avînt.

Viggo Larsen plecase în Germania unde, împreună cu poloneza Wanda Treuman, forma un cuplu de actori ideal. Unul din ultimele lui succese ca regizor a fost adaptarea unei piese de teatru a lui Sophus Michaelis: *O nuntă în timpul terorii*, interpretată de actorul August Blom, care avea să-i urmeze lui Larsen ca director principal al filmelor „Nordisk". Acest realizator fecund încearcă toate genurile *(Hamlet*, *Robinson Crusoe*, *Furtunile vieţii)*. Tot el inaugurează, în *Dragoste de dansatoare*, debutul pe ecran al marii actriţe Asta Nielsen. O dată cu filmul său *La porţile închisorii* — unul din succesele sale cele mai mari — el dezvăluie existenţa multor stele ca: Valdemar Psilander, Clara Pontoppidan, Augusta Blad, Gudrun Bruun, în timp ce *Aviatorul şi nevasta ziaristului* şi *Fata feroviarului* stabilesc renumele Elsei Frölich [1].

---

[1] Actorul Rasmus Ottesen debutează ca regizor în filmul *Bryggeren Datter* (cu Olaf Fonss) pentru care comandase scenariul unui tînăr ziarist din Copenhaga. Acesta avea să devină celebrul Carl Dreyer. Holger Rasmus-

Asta Nielsen a fost una din primele *stele* cu renume mondial. Ea va fi supranumită „Eleonora Duse a Nordului“, „Sarah Bernhardt scandinavă“. Lumea aleargă să-i vadă filmele la Berlin și la Petersburg, la Paris și la New York. Interpretează mai ales drame mondene în genul lui Porto-Riche sau al dramaturgilor germani, cu adultere, greșeli și crime, cu iertare și cazuri de conștiință. În rolurile ei, pasiunea domină totul, răscolindu-i frămîntatul chip de tragediană, trăsăturile adîncite și puțin cam dure, dar de o expresivitate intensă.

Cu Asta Nielsen, Olaf Fonss, Betty Nansen, Lilly Beck, Else Frölich, Psilander, Clara Pontoppidan, Carol Wieth, August Blad, o lume stranie se naște, o lume nu departe de aceea din romanele sau din dramele la modă în Europa Centrală. Pentru dragostea unei dansatoare pe sîrmă, ofițeri cu brandenburguri se vor bate în duel, în timp ce un milionar lovit de amnezie va ajunge acrobat. Clovnii, trecînd peste mîhnirea lor, rîd atunci cînd văd arzînd castelul stăpînei, țiganii răpesc ducese, iar fiica regelui oțelului devine regina sîrmei. Pe deasupra acestor amoruri planează amenințarea permanentă a catastrofei: automobiliștii își vor strivi soția adulteră de un copac; fulgerul îi va trăsni pe conte și pe iubită în sala cea mare a castelului; moara va lua foc, flăcările zburătoare vor răsturna de pe cal pe contele-cavaler; amantul prins va cădea neînsuflețit pe trunchiul unui copac pe care un ferăstrău mecanic îl va tăia în bucăți; castelul bancherului dinamitat, va sări în aer, singura ființă cruțată fiind moștenitoarea oarbă; contele, după ce seduce pe fiica păzitorului de far, piere îngropat în nisipurile mișcătoare; tînăra baroană, devenită campioană la sărituri de pe trambulină, execută saltul mortal în apă, dar bătrînul ei tată moare de spaimă...

August Blom e primul specialist al acestor drame mondene. Dar va fi în curînd întrecut de Urban Gad, în timp ce Schnedler Sorensen și Alfonse Lind se specializează în tragediile petrecute în lumea circului. Holger Madsen însă, care mai mulți ani de-a

---

sen face filme după piesele *Kean* și *Femeia X*, iar Robert Dinesen are un succes răsunător cu *Cei patru draci*, după un roman de Hermann Bang, și cu seria lui de filme polițiste *Doctorul Gar el Hama*, serie continuată apoi de Schnedler Sorensen. În sfîrșit, soțul Astei Nielsen, Urban Gad, regizează pentru soția sa succesele ei cele mai mari: *Dincolo de prăpastie*, *Moartea la Sevilla*, *Fată de proletar*, *Cînd cad măștile*, *Amoruri mascate*, *Visuri negre*, *Dansul morții*, *Dragostea cea mare*, *Greșeala unui tată*.

rîndul merge mai departe pe linia *Traficului de carne albă*, își întrece toţi concurenţii prin inteligenţa, rafinamentul, estetismul şi simţul său pentru fotografia frumoasă. A fost un fel de Henri Bataille nordic, care aborda ades subiecte riscate sau speciale, ca *Morfinomanii*, *Spiritiştii*, *Prietenia mistică*. Filmul său *Vis de opium*, interzis în Danemarca, va cunoaşte în Statele Unite un succes mereu crescînd. Holger Madsen folosea în 1914 mişcările de aparat schimbînd unghiurile de luare de vedere în cadrul aceluiaşi decor, procedeu prin care el o ia înainte cu zece ani lui Griffith şi evoluţiei limbajului cinematografic.

Astfel se va naşte o lume de trîndavi, de valeţi şi acrobaţi, o lume în afara lumii reale şi veşnic ameninţată de catastrofe cvasicosmice. Cinematograful danez schiţa lumea zugrăvită mai tîrziu de Hollywood, căruia avea să-i procure două indispensabile accesorii: *Vampa* şi *Sărutul*. De la romantism încoace, *femeia fatală* se găsea — ca să zicem aşa — pe toate drumurile, de la cea mai bună pînă la cea mai proastă literatură. De aci, încă din 1908, o luaseră italienii, transportînd-o, cînd se ivea prilejul, pe ecran. Dar danezii vor face din ea o creatură pur cinematografică, şi o vor boteza *vampă*. Creatura devenise în 1914 atît de tipic daneză încît actriţa Theodosia Goodman, pentru a aclimatiza acest nou tip în Statele Unite, s-a gîndit să ia un pseudonim cu consonanţă daneză: Theda Bara.

Săruturile vampelor daneze aveau să producă scandal. În Franţa, filmele daneze vor fi multă vreme considerate *lascive*, *îndrăzneţe*, pentru că arătau buzele împreunîndu-se. În ajunul războiului însă, sărutul cucereşte drept de cetăţenie. Un ziarist german va putea scrie că „sărutul s-a transformat la cinematograf. Personajele nu se mai mulţumesc să se sărute în fugă, ca în vremurile bune. Buzele se unesc îndelung, voluptos, femeia în plin extaz dă capul pe spate".

„Deznodămîntul fericit" nu este însă o invenţie daneză. În patria lui Hamlet se preferă sfîrşitul tragic, cu respectivele grămezi de cadavre. Un pesimism sumbru învăluie cele mai multe din aceste filme.

Strălucirea extraordinară a cinematografului danez atrage la Copenhaga pe realizatorii germani. Gluckstadt, după cîteva subiecte pe gustul danezilor (*Confetti*, *Orchestră de ţigani*), realizează *Insula morţilor*, după tabloul celebru al lui Boecklin. Von der Aa Kühle, inspirat tot de lipsa de gust a acestui pictor din Bâle, transpune pe ecran, într-o extravagantă *Trompă de aur*, pe vechii eroi ai *Nibelungilor* anunțînd, în stil grotesc, ceea ce în stil serios vor fi viitoarele reușite ale lui Fritz Lang.

În ajunul războiului, cinematograful danez încearcă o ușoară evoluție. Lumea începuse să se sature de aristocrați și de acrobați. În schimb catastrofele devin un subiect tratat pe dimensiuni uriașe. August Blom reconstituie în studio naufragiul „Titanicului". Filmul se numește *Atlantis* și subiectul va fi reluat adeseori de atunci. Scenariul este o adaptare a romanului scriitorului german: Gerhardt Hauptmann.

Sub influența franceză se înmulțiseră romanele polițiste complicate și fantastice, interpretate mai ales de Olaf Fonss. Carl Dreyer adaptează tot cam pe atunci foiletonul lui Paul Lindhaus, *Monumentul indian*. În timpul războiului realizarea e dirijată de Augustus Blom, care se afla la sfîrșitul carierei sale. Succesorii săi au fost: George Schneevoigt (*Mîna de schelet*, 1915), care mai produce și astăzi filme în Norvegia; A.W. Sandberg, care, după 1918, ecranizează o parte din opera lui Dickens și, în afară de aceasta, produce filme în toată Europa pînă în ajunul morții sale, în 1938. Lau Lauritzen va părăsi în curînd misterele polițiste pentru a se ocupa de comic, devenind regizorul titular al lui Schenstrom și Madsen, cunoscuți în 1913 sub numele de *Pat și Patașon* (în Franța *Doublepatte et Patachon*). Acest cuplu s-a bucurat de un succes de lungă durată pînă la nașterea filmului vorbitor, cînd Stan Laurel și Oliver Hardy[1] i-au înlocuit.

Izbucnirea războiului mondial accelerează dezvoltarea cinematografului danez. Filmele „Nordisk" se vînd ca pîinea caldă în Europa Centrală, ceea ce aduce firmei o largă compensație pentru boicotul țărilor Antantei. Dacă nu era Copenhaga, cinematografele din Germania ar fi fost poate nevoite să-și închidă porțile. Producția se intensifică. În 1915, părea a fi bătut toate recordurile. Holger Madsen, August Blom, Sandberg, Robert Dinesen, Urban Gad, Hjalmar Davidsen, Schnedler Sorensen, Lau Lauritzen, Martinius Nielsen, Emmanuel Gregers, Fritz Magnussen, Alexander Christian se întreceau unii pe alții; cîțiva din ei produceau cîte două sau trei filme pe lună. Blom realizează *Pro Patria* — Holger Madsen îi răspunde cu un *Pax Aeterna* [Pace veșnică], în care o infirmieră cu o imensă cruce roșie propovăduiește fraternitatea unor ofiţeri şi unor diplomaţi. În acelaşi timp moda fantasticului vestea la Copenhaga apariţia expresionismului german. Benjamin Christensen, fost actor devenit realizator de filme şi care debutase înainte de război cu un roman poliţist: *X-ul misterios*, va da, în 1916, prima sa capodoperă: *Noaptea de crăciun*.

---

[1] Stan și Bran. — *N.T.*

Totuşi, zilele cinematografului danez erau numărate. Asta Nielsen şi Urban Gad sînt de mult la Berlin. Olaf Fonss lucrează, tot la Berlin, în 1915, marele său serial *Homunculus*, cam în aceeaşi vreme în care Valdemar Psilander murea. Marea industrie germană construieşte studiouri uriaşe la München şi la Berlin.

După 1918, oamenii cinematografului danez se împrăştie. Sandberg şi Lau Lauritzen sînt singurii care continuă să producă. George Schneevoigt emigrează în Norvegia. Carl Dreyer, după ce debutează în regie cu *Preşedintele* şi *File din cartea lui Satan*, se expatriază în Suedia, unde îl regăseşte pe Benjamin Christensen.

Cinematograful danez va exercita o influenţă adîncă asupra cinematografului suedez născînd.

* * *

Principala firmă din Stockholm, „Svenska“, fusese fundată în 1909 de Charles Magnussen pentru a exploata un procedeu de cinematograf sonor. După *Oamenii din Varmland*, o operetă, primul succes va fi un film mut, *Emigranta*, de Muck Linden cu Ivan Hedqvist. În 1912, Magnussen angajează ca realizatori pe doi actori: Sjöström şi Stiller.

Stiller debutează cu un film poliţist, *Măştile negre*, interpretat de actriţa daneză Lilly Beck, devenită celebră în urma succesului filmului *Morfinomanii*. Victor Sjöström joacă aci rolul unui bancher care se despărţise de iubita lui Lola, dansatoare pe sîrmă, pentru a deveni preşedintele unui trust internaţional. Concurenţii săi o trimit la el pe Lydia, „femeia fatală“, cu însărcinarea de a-l seduce. Aceasta îl atrage într-o cursă şi îl sechestrează la etajul al şaselea. Lola, care veghea, îşi va lua iubitul în spinare şi va traversa cu el strada pe o funie întinsă.

După ce imită astfel subiectele filmelor daneze, suedezii se vor inspira în curînd din temele naţionale. În acest timp Stiller şi Sjöström dăruiesc cinematografului o seamă de actori destinați unui viitor glorios: Karin Molander, Edith Erastoff, Lars Hanson, Gösta Eckman, Gerda Almroth, Richard Lund etc.

* * *

Germania, tributară producției daneze, număra o puzderie de firme mici, risipite pe teritoriul țării, de la Heidelberg la Straubing, de la München la Colonia. Cinematograful se dezvoltă relativ încet în patria cartelurilor, unde cîteva combinații și grupări se vor înfiripa totuși. Dar aproape toate vor da greș, cu excepția casei „Pagu“ (zisă și „Union“ și susținută de o bancă vieneză) și a casei D.K.G. În ajunul războiului aceste două firme dau dovadă de o activitate intensă.

Inventatorul Max Skladanowski înființează o casă de filme unde e și actor și regizor. Producția lui a fost neregulată și mediocră (*Fecioara din Orléans*, film comic prin 1905). Un alt pionier, Oskar Messter, produce mai multe filme decît precedentul și de o mai bună calitate, care aduceau pe departe cu filmele „Pathé“, fără însă să se fi apropiat de succesele artistice și comerciale ale acestora. Astfel sînt *Salomeea*, 1902; *Porțelanurile din Meissen*, 1906 etc. Oricum, această firmă a fost prima care a dat cinematografului german o vedetă, pe Henny Porten, care-și începe cariera la șaisprezece ani cu cîteva filme vorbitoare de scurt metraj și cu o serie de numere de dans filmate, regizate de tatăl ei, Franz Porten.

După 1910, cinematograful german începe vag să se trezească. Otto Rippert imită seria *Nick Carter* a lui Jasset, Max Mack devine un specialist al filmului de aventuri. Tot atunci își fac debuturile Richard Eichberg, Richard Oswald (*Moara tăcerii*), Kurt Stark. Dar producția rămîne mediocră. Cele cîteva filme conservate din întîmplare în cinemateci sînt greoaie, plictisitoare, morocănoase.

În ajunul războiului totuși, încep să se ivească primele semne ale viitorului avînt artistic în cinematografia germană.

Tentativa firmei „Pagu“ de a folosi celebritățile teatrului și literelor nu dăduse rezultate; ilustrul regizor Max Reinhardt, angajat printr-un contract de șase sute de mii de mărci, realizase cîteva filme interesante, dar fără succes comercial (*Noaptea venețiană*, *Insula fericiților*). Danezul Stellan Rye, după ce realizează diverse filme la Berlin (*Alle Schuld rächt sich auf Erden* [Orice vinovăție e răzbunată aici, pe pămînt]), va dărui cinematografului german prima lui operă-cheie: *Studentul din Praga*. Această producție de douăzeci de mii de mărci fusese filmată în Boemia de operatorul Guido Seeber, cu un scenariu după o povestire de Hans Heinz Ewers. Principalul său interpret este Paul Wegener, unul din cei mai faimoși actori ai lui Max Reinhardt. Interpreta e Lyda Salmonova.

După realizarea primei versiuni a *Casei fără uși și fără ferestre* (1914), Stellan Rye moare în război. Dar curentul la care participase el este continuat de Paul Wegener, care regizează, împreună cu scenaristul Henrik Galeen, *Golem* [Uriașul de lut] în pitoreștile decoruri naturale din vechea Pragă. Aceste subiecte fantastice fuseseră tratate realist. După război, Wegener și Galeen aveau să reia în stil expresionist aceste teme scoase din tradițiile medievale și romantice. Astfel, acești doi oameni pot fi socotiți ca principalii pionieri ai artei filmului german.

⁂

Influența daneză, importantă în Germania, s-a manifestat de asemenea și într-un sector al producției ruse. Producătorii ruși reluau, pe de o parte, subiecte din filmele „Nordisk“ *(Cele nouă degete*, *Cei patru draci)*, iar, pe de altă parte, se complăceau în teme macabre, nihiliste ca, de pildă, *Cuiul moartei*, *Troica*, *Pariul tragic* sau *Clubul blazaților*. Ivan Mosjukin și Vera Holodnaia vor fi în curînd cuplul ideal pentru filmele de acest gen.

Un alt curent al cinematografiei rusești se inspiră din tradițiile istorice și din cultura națională, alegîndu-și subiectele și momentele mai proeminente din istoria țării precum și din operele mai celebre ale lui Pușkin, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Lermontov. Cineaștii Ceardinin, Kuznețov și Gansen vor fi pionierii acestui gen literar, în timp ce decoratorul Géo Bauer, devenit regizor după 1912, se va orienta spre drama mondenă și polițistă, manifestînd o puternică și originală personalitate. Grație lui Protozanov, îndeosebi prin ecranizările sale după marile opere ale literaturii, cinematograful rus realizează importante progrese.

Finlanda, la rîndu-i, face primii ei pași, în timp ce la Varșovia Alexander Hertz și Henrik Finkelstein creează cinematograful polonez și descoperă o mare vedetă: Pola Negri.

La Praga, arhitectul Max Urban angajează ca vedetă pentru o serie de filme pe soția sa Anna Seldakova; la Pilsen, casa „Sascha Film“, „fieful“ contelui Felix Kolowrat, comandă scenarii dramaturgului Molnar. Mici firme se formează la Budapesta, Lemberg, Bucureşti... iar Viena este încă de pe atunci un centru de vie activitate cinematografică. Capitala Habsburgilor se mulţumise multă vreme să facă concurenţă Parisului pentru producţiile galante. Dar, cam pe vremea atentatului de la Seraievo, Viena va începe să abordeze toate genurile. Merită o menţiune specială sucursala vieneză a firmei franceze „Eclair“, D.E.C.L.A., condusă cîtăva vreme de un tînăr, Erich Pommer, proaspăt ieşit din stagiul pe care îl făcuse la Paris în Studiourile „Gaumont“.

Astfel, în ajunul lui 1914, în ţările nordice şi în Europa Centrală, încet, pe nevăzute, începe cariera cîtorva din marii maeştri ai „artei mute“.

X. CINEMATOGRAFUL ITALIAN

O creștere bruscă, un neînchipuit succes, apoi o cădere fulgerătoare, iată care aveau să fie primele etape ale cinematografului italian. Ascensiunea lui începe nu atît cu *Căderea Romei*, cît cu *Ultimele zile ale orașului Pompei*. Acest film realizat de Luigi Maggi și fotografiat de Arturo Omegna pentru „Ambrosio", va fi salutat de francezul Jasset ca o capodoperă.

Concurenții firmei „Ambrosio", casele „Cinès", „Itala", „Pasquali", în ciuda acestui mare succes internațional, nu se grăbesc de fel să se specializeze imediat în marile înscenări regizorale cu subiecte din antichitatea romană. Primele succese italiene importante vor fi niște filme comice, cu vedete venite din Franța: Marcel Fabre, Ferdinand Guillaume, André Deed etc.

Moda marilor regii se stabilește în Italia, favorizată de putința de a folosi frumoase decoruri naturale, favorizată și de obsesia gloriilor străbune și, în sfîrșit, de ușurința de a recruta, într-o țară suprapopulată, o figurație de trei sau patru ori mai ieftină decît în Franța. Cinematograful italian nu se va mărgini la fastul vechii Rome, va apela la Homer, la Dante, Alexandre Dumas tatăl și fiul, la Tasso, Shakespeare, Schiller, Manzoni, Victorien Sardou și deopotrivă la *Biblie* și la Ponson du Terrail, la *Pompeiul* lui Bulwer Lytton și la *Quo Vadis*-ul lui Sienkiewicz. De la antichitatea greacă și pînă la războiul de eliberare a Italiei, toată istoria va trece prin mîinile sale.

Avîntul artistic al producției italiene începe încă din 1912, avînt pe care Jasset îl judeca în termeni pesimiști. Ambrosio turnează primul *Quo Vadis*, Guazzoni: *Ierusalimul liberat*, Pasquali regizează *Spartacus*, Giuseppe de Liguoro (pentru casa „Milano"): *Odisseea* și *Infernul*. Actorul acesta, care interpreta în filmul său rolul contelui Ugolin, se inspira din ilustrațiile romantice ale lui Gustave Doré. Într-un decor de stînci, unde se învolburează fumuri veșnice, într-o lumină difuză și totuşi plină de contraste, sute de oameni goi îşi frîng trupurile. O colorare iscusită accentuează şi mai mult valoarea artistică a unei opere a cărei măreţie este neîndoielnică.

În aceeaşi epocă, inginerul Pastrone, care avea să adopte mai tîrziu pseudonimul de Piero Fosco, după ce supervizează numeroase benzi tragice sau comice pentru „Itala“, abordează regiile foarte mari, ca, bunăoară, *Căderea Troiei*. Pentru acest film va pune să se construiască zidurile de apărare ale unui oraş, va comanda un gigantic cal de lemn şi va mobiliza sute de figuranţi în jurul cuplului ideal: Mary-Cleo Tarlarini şi Luigi Capozzi.

Marele succes internaţional al filmului *Căderea Troiei* dezlănţuie o avalanşă de filme cu antichităţi romane, anunţată de filmele *Julius Caesar* al lui Pasquali, de *Messalina* al lui Guazzoni şi de *Sclavii Cartaginei* al lui Ambrosio.

Aceasta nu înseamnă că ar fi fost dispreţuite subiectele contemporane sau cele din secolul al XIX-lea. Luigi Maggi are un succes considerabil cu *Nunta de aur*, povestire din timpul războiului de independenţă, reluat doi ani mai tîrziu ca subiect al filmului *Lampa bunicii*, tot de Maggi. Producătorul său, Ambrosio, editează, o dată cu *Romanul unui tînăr sărac*, o serie întreagă de ecranizări ale operei lui d'Annunzio: *Fiica lui Jorio*, *Corabia*, *Gioconda*, *Făclia sub obroc* etc. Sub conducerea lui Mario Caserini, unul din regizorii lui Ambrosio, s-au turnat rînd pe rînd: *Mam'zelle Nitouche* [Domnişoara mironosiţă], *Siegfried* şi *Parsifal*, după care a urmat filmul de uriaşă montare: *Ultimele zile ale oraşului Pompei*, a cărui proiecţie depăşea trei ore.

Opera lui Bulwer Lytton intrase de mult în domeniul public. Arturo Ambrosio scoate o nouă versiune filmată a celebrului roman, bazîndu-şi speranţele pe succesul de altădată. Înainte ca filmul să fi fost terminat, el îl şi vinde cu două sute cincizeci de mii de dolari firmei „Photodrama“ din Chicago. Prin aceasta el va fi primul producător care va depăşi un milion de franci aur pentru producţia unui film.

Această generozitate va fi imediat depăşită de „Cinès“, în somptuoasa sa versiune a lui *Quo Vadis*, sub direcţia lui Guazzoni. Roma în flăcări, creştini aruncaţi la lei, torţe umane în grădinile imperiale, banchete romane, nimic n-a fost cruţat. O lume întreagă a admirat un Neron viclean, un Petronius încununat cu trandafiri care-şi taie vinele în baie. Pretutindeni filmul e salutat ca o mare operă de artă. În realitate, era o operă pe măsura exactă a cărţii lui Sienkiewicz.

Cabiria, realizată curînd după aceea de Piero Fosco era mai valoroasă şi avea să înscrie o dată memorabilă în istoria cinematografului.

Scenariul e semnat de poetul Gabriele d'Annunzio, dar el fusese scris în întregime de Fosco-Pastrone. Povestea era foarte complicată şi decupajul de o iscusită complexitate. Iar libertatea de mişcare, cu totul cinematografică, cu care spectatorul era transportat prin timp şi spaţiu, n-a trecut, desigur, neobservată de Griffith.

Fuseseră construite decoruri enorme. Nu mai erau, ca la Méliès, simple pînze întinse pe şasiuri, ci, după un obicei care se statornicise atunci în Italia, construcţii fabricate din cherestea şi dintr-un anumit amestec plastic de ipsos, ciment şi glicerină. Construcţiile erau de o amploare considerabilă. Pe jos se aşterneau nişte învelişuri lucioase care imitau mozaicurile şi vesteau un procedeu de care Hollywoodul va face abuz. Amploarea decorurilor şi a figuraţiei avea să aibă oarecare influenţă asupra luărilor de vederi. Operatorul spaniol Segundo Chomon, care părăsise casa „Pathé“ pentru firma italiană, întrebuinţa un procedeu necunoscut încă în studiouri. Aparatul, montat pe un cărucior, se deplasa paralel cu decorurile, ceea ce făcea să reiasă mai bine importanţa acestora şi crea o senzaţie de relief. Alteori, după ce prindea o scenă în toată întinderea ei, aparatul se îndrepta către eroi şi-i izola de rest graţie unui plan mai apropiat, sau invers, se depărta de ei. Pastrone brevetează acest procedeu inventat de el sau, în orice caz, aplicat de el în studio pentru prima oară în felul acesta. Pentru întrebuinţarea artistică a aşa-zisului *carello* (numit astăzi *travling*), Italia o luase înaintea tuturor celorlalte naţiuni, chiar a Statelor Unite din America.

În acest film Pastrone foloseşte de asemenea lumina artificială în scopuri estetice. Luminile electrice, care înlocuiseră pînă atunci lumina solară, slujiseră atît la *contre-jours*-uri cît şi la *clarobscururi*. Arhimede incendiind flota romană este văzut în groplan, o lumină venită de jos modelînd puternic un obraz bărbos, cu barbă adevărată, căci aci Fosco nu voia să folosească nici un artificiu. O oarecare preocupare pentru realism domină o operă în care studioul alternează armonios cu exterioarele. Decorul natural este foarte bine utilizat pentru trecerea Alpilor de către Anibal, cînd o vastă figuraţie, cu cavalerie şi elefanţi, se desfăşoară pe pantele înzăpezite.

Cabiria comporta, bineînţeles, mai multe puncte de atracţie într-adevăr senzaţionale: bătălii, incendii, distrugerea flotei romane și mai ales sacrificiul copiilor în templul lui Baal, pentru care compozitorul Ildebrando Pizzetti, scrisese special o *Simfonie a focului*.

D'Annunzio ținuse să redacteze subtitlurile filmului semnat de el. Redactate într-un stil umflat și grandilocvent, ele ne fac să rîdem astăzi. Această emfază nu o găsim totdeauna în jocul actorilor. Totuși, vedetele filmului, Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, artiști chiar de pe atunci renumiți, gesticulează cam des. Succesul *Cabiriei* însă se datorează mai ales unui fost hamal din portul Genova, un colos de o statură și o forță herculeană, Bartolomeo Pagano, care interpreta cu sobrietate rolul lui Maciste. Popularitatea lui devine enormă și seria filmelor *Maciste* continuă timp de mai mulți ani.

Răsunetul filmului *Cabiria* a fost considerabil și a eclipsat o operă încă și mai valoroasă, care nici măcar nu avea să treacă hotarele țării. *Sperduti nel buio* [Pierduți în beznă], 1914, film regizat de Nino Martoglio pentru o efemeră societate cu numele „Morgana". *Pierduți în beznă* pretindea că aparține unei tradiții realiste care nu fusese întotdeauna absentă din cinematograful italian, cu toată grandilocvența regiilor de antichități romane. E posibil ca realismul filmului francez să fi avut influență în Italia, cu Denizot, spre exemplu, care realiza la Milano *Mutilatul*, dramă populară în tradiția lui Zecca și Heuzé. Dar filmul era tributar literaturii napolitane încă și mai mult decît școlilor străine. *Sperduti nel buio* era, de altfel, adaptarea uneia din capodoperele lui Roberto Bracco.

Pierduți în beznă, pentru a zugrăvi simultan două clase ale societății, întrebuințează fără rezerve un montaj de contraste, procedeu pe care Griffith îl va folosi din plin. Acțiunea se desfășura în același timp în palatele bogatului duce de Vallenza și în cocioabele napolitane locuite de milogi și proletari. Descripția mediilor sărace reda anumite trăsături caracteristice ale Neapolului de atunci: superstiții, loterii, ulițe sărăcăcioase, cafenele, *vendetta*, respect superstițios față de aristocrat.

Filmul se bucura de o interpretare actoricească de mîna întîi. Marele artist Giovanni Grasso — prieten cu Gorki — juca în rolul unui orb, admirabila Virginia Balestrieri în acela al unei fete seduse, Dillo Lombardi în acela al ducelui de Vallenza, Maria Carmi în rolul amantei lui.

Filmul *Sperduti nel buio*, păstrat în cinemateca italiană și des prezentat înainte de 1944 de admiratorul său, criticul Umberto

Barbaro, a avut, desigur, oarecare influenţă asupra neorealismului italian. Sîntem adînc impresionaţi astăzi de modernismul fotografiilor sale. Filmul îl anunţă pe Griffith şi deopotrivă pe unii maeştri sovietici, îndeosebi pe Pudovkin.

Realismul, sau mai bine zis *verismul*, este de asemenea marca celeilalte mari opere a lui Nino Martoglio: *Thérèse Raquin*, după Émile Zola. Acest realism nu lipseşte nici din *Povestea unui Pierrot*, de Baldassare Negroni.

În timp ce orgia de antichitate romană îşi continuă drumul cu Nino Oxilia *(In hoc Signo Vinces* [Sub acest semn vei învinge]), cu Guazzoni *(Marc Antonius şi Cleopatra*, *Conjuraţia lui Iuliu Cezar*, *Crist)* şi, în sfîrşit, cu Mario Caserini *(Fedora*, *Neron şi Agripina*, *Distrugerea Cartaginei)*, noi tendinţe îşi fac de acum încolo drum în cinematograful italian. Influenţa dramelor mondene daneze pare să se fi manifestat în opera lui Nino Oxilia *(Ultima îmbrăţişare*, *Mîna de fier*, *Cavalcada morţii)*. Se prea poate ca filmul *Furtunile sufletului* (1912) să fi inspirat scenariul celebrului *Forfaiture* [1] al lui Cecil B. de Mille. Acest stil înflorea şi la Pasquali, (de exemplu în filmele *În fundul prăpastiei*, *Pe treptele tronului*, *Morfina*, *Umbra trecutului*, *Patimă de ţigan* cu Diana Karène etc.).

În Italia, începînd din 1914, dramele mondene o iau înaintea marilor montări regizorale cu subiect istoric. Domnia „divelor" începe. Scenariile din această epocă datorează mult romanelor grandilocvente ale lui d'Annunzio şi teatrului lui Henri Bataille. Piero Fosco, după *Cabiria*, turnează *Focul*, dramă cu titlul dinadins d'annunzian, dramă cu două personaje: Febo Mari şi Pina Menichelli, bizar costumată în pasăre de noapte. Emfaza, gesticulaţia, stările ei sufleteşti ne par azi mai mult comice decît tragice. Vedetele vor domni de acum încolo peste cinematograful italian. Onorariile lor pentru un singur film se ridică, încă înainte de 1914, la peste o sută de mii de franci aur, iar filmele de două sau trei milioane nu mai sînt o excepţie.

O publicitate masivă va trîmbiţa numele vedetelor: Italia Almirante Manzini, Lyda Borelli, Lydia şi Letizia Quaranta, Maria Jacobini, Giovanna Terribili Gonzales, Mary-Cléo Tarlarini, Francesca Bertini, Hesperia, Lina Cavalieri, Kally

---

[1] Titlu sub care este cunoscut în Franţa filmul *The Cheat* [Înşelătorul]. — *N.T.*

Sambucini, femei frumoase, cu nobile trăsături, care-și agită brațele de statuie în gesturi largi. Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Ettore Berti, Emilio Ghione, Febo Mari, Umberto Mozzato, Amleto Novelli le dau replica. Mai importantă decît scenariul sau scenele de atracție și de senzație va fi de aci înainte prezența unei dive celebre. Sigură de ea și de valoarea ei, diva își va avea atașați societăți de producție, scenariștii ei, regizorii ei. Ca pe vremea zugrăvită în *Nana*, marii financiari se vor ruina pentru dînsa, adolescenții se vor sinucide în fața ușii sale. Această lume de patimă și delir se va reflecta fantastic în scenarii extravagante și naive. Excesele lor vor grăbi decadența cinematografului italian, vădită încă din 1915, deși se recursese masiv la subiecte din teatrul sau din romanele franțuzești pe atunci la modă, ceea ce, pe de altă parte, avea să înstrăineze clientela anglo-saxonă.

În mijlocul acestei confuzii, filmul de aventuri cu episoade își va mai păstra cîtva timp strălucirea. După *Tigris* [Tigrii], realizat de Denizot sub direcția lui Mario Caserini, urmează, tot sub direcția acestuia, *Trenul spectrelor*, unde este vorba de o societate secretă care, din ordinul prințului indian Nadir, răpește dintr-un tren, înnebunită de groază, pe fiica regelui antimoniului. Marele specialist al genului este un ex-ceasornicar, devenit vedetă și realizator, Emilio Ghione. Filmul *Șoarecii cenușii* (1918), înrudit cu *Vampirii* lui Feuillade, are totuși multă individualitate în admirabilele fotografii ale mahalalei din Torino. Ghione este vedetă și regizor în *Don Pietro Caruso*, în *Za la Mort* [Za zis Moartea], *Contessa Azzorra* [Contesa albastră], *Cadranul de aur*... Totuși, neîndoielnicul său talent nu va fi de ajuns pentru a salva cinematograful italian de la catastrofă.

Intrarea țării într-un război greu compromisese situația cinematografului italian. După armistițiu, Italia, în fața unor piețe străine monopolizate de un Hollywood în plină ascensiune, va reuși cu atît mai puțin să recucerească publicul cu cît adulterele ei mondene se loveau, în țările anglo-saxone, de neînțelegere sau de o pudoare exagerată. Iar Berlinul, susținut de o puternică organizație industrială și comercială, va face Romei o concurență periculoasă în montările de fastuoasă regie.

În timpul acesta, afaceriștii din Roma sau Lombardia, încredințați că viitorul avea să le readucă hegemonia antebelică, grupează într-un trust cvasitotalitatea celor douăzeci și două de case de producție existente, iar regele peliculei, Pittaluga, achiziţionează un număr important de săli. Se vînd filme din care nu se turnase încă nici un metru, se încearcă tot soiul de combinații internaționale, vedetele sînt obținute de cine oferă milioane mai multe, producțiile de filme nu se mai fac pe bani, ci pe poliță, li se vîră pe gît exploatatorilor zece „spanacuri“ pentru o „locomotivă“ [1], se fabrică zeci de versiuni ale tuturor subiectelor cu succes de altădată.

Nici *Messalina*, nici *Borgia*, nici *Teodora*, nici *Quo Vadis*, nici Maria Jacobini, nici Francesca Bertini nu vor reuși să redea cinematografului italian vechea sa strălucire. Agonia lui începuse cînd marșul fascist asupra Romei îi dă lovitura de grație. Filmul italian avea să dispară aproape cu desăvîrșire, timp de un sfert de veac, de pe ecranele internaționale. Nu mai rămăseseră decît doi reprezentanți ai epocii de aur: Augusto Genina și Carmine Gallone. În timp ce Mussolini, strîmbîndu-și bărbia înainte în semn de energie, se căznea să semene cu Maciste, ecranele țării pe care o guverna erau lăsate cu totul la cheremul producțiilor americane și germane. Talentele care mai subzistau în studiouri nu vor putea multă vreme nici să se exprime, nici să readucă la viață un cinematograf care, mulți ani de-a rîndul, fusese primul din lume.

---

[1] Operă de valoare care trage după ea mai multe altele, slabe. — *N.T.*

XI. D. W. GRIFFITH ŞI ASCENSIUNEA CINEMATOGRAFULUI AMERICAN

După 1906, trustul „Edison-Biograph“ părea să fi triumfat. Înflăcăratul Kennedy nu mai avea ca adversari decît nişte pîrliţi, negustori de haine vechi, clovni, samsari de bijuterii false, negustori de heringi sau piei de iepure, actoraşi de estradă fără nici o suprafaţă, aproape toţi proaspăt emigraţi, ca William Fox, Karl Laemmle, Louis B. Mayer, Balaban, Katz, Kessel, Baumann, fraţii Warner, Adolf Zukor, Samuel Goldfisch.

Kennedy e îngrijorat mai mult de concurenţa europeană. Un magnat al cabaretului, Murdock, luase conducerea Companiei internaţionale de producţie şi proiecţie [1] care grupa majoritatea marilor case din vechiul continent, eliminate de pe piaţă de „Pathé“ şi „Méliès“. Dar falimentul faimosului „Congres al păcăliţilor“ de la Paris îl descurajează pe Murdock, care se interesează atunci de „Kinemacolorul Smith-Urban“ şi lasă să se destrame acel cartel efemer.

Jeremiah P. Kennedy, o dată cu manevrele lui de a accelera confuzia în rîndul caselor europene, accelerează, prin ameninţări, concentrarea în mîinile sale a celor trei ramuri ale industriei [2]. În 1910, el lansează un comunicat al victoriei. Contra 2 milioane de dolari, filiala firmei M.P.P.C. [3], „General Film Company“, este de acum înainte proprietara principalelor 57 de case de locaţie. Trustul va controla deci 5 281 din cele 9 480 de săli de proiecţie americane, adică 57% din exploatarea totală.

Dacă ar fi fost vorba de automobile sau de conserve, victoria ar fi fost poate decisivă. Dar tehnica filmului evoluează iute; formule de producţie excelente în 1908 se vor dovedi proaste în

---

[1] „International Producing and Projecting Company“.

[2] Producţie, locaţie, exploatare. — *N.T.*

[3] „Motion Picture Patent Company“, titlu luat de societatea pe care „Independenţii“ o numeau *trustul* „Edison“.

1911. Trustul se va încăpățîna totuși să le întrebuințeze mai departe.

Fiecare din marile companii ale grupului „Edison“ își avea pe atunci trupa și regizorul ei, plătiți cu anul. Acest personal servea la fabricarea a două-trei filme pe săptămînă, niciodată mai lungi de o bobină și mai scumpe decît cîteva sute de dolari.

Omul de afaceri Kennedy ar fi trebuit să-și aducă aminte cum, odată, deși avînd monopolul asupra brevetelor, trustul principal dăduse greș pentru că nu fusese nevoie de mai mult de zece mii de dolari ca să i se monteze o concurență. Trebuia încă și mai puțin pentru ca cineva să se lanseze în producția de filme lungi de o bobină, realizate în exterioare ori în decoruri foarte sumare, cu actori în șomaj angajați de finanțatori pentru rolurile pe care nu le interpretau ei înșiși.

Lui Kessel și Baumann, trei mii de dolari le vor ajunge pentru fundarea firmei lor. Fiecare film de două sute de dolari le va aduce de zece ori atîta. Pe de altă parte, vor intensifica fabricația, plasîndu-și bobinele în circuitul de locații controlate de ei. Povestea lor este povestea multor producători americani: a fostului negustor de fonografe William Powers, a impresarului Edwin Thanhouser, a proprietarilor de mari circuite de „nickel-odeoane“, a lui Karl Laemmle, Fox, Zukor...

Acești noi producători, care se intitulează cu trufie „Independenți“, atrag cadrele tehnice ale trustului, momindu-i cu cîțiva dolari suplimentari: William Ranous și Paul Panzer pleacă de la „Vitagraph“, Edwin S. Porter pleacă de la „Edison“. Acești foști antreprenori de spectacole de bîlci cunosc gustul publicului mai bine decît coconașii trustului: Panzer va debuta la Powers cu filmul *Viața lui Buffalo Bill*, care va realiza în șase luni un beneficiu net de cincizeci de mii de dolari.

Aceste tinere întreprinderi prosperă cu atît mai mult cu cît trustul e incapabil să furnizeze marelui apetit al „nickel-odeoanelor“ mai mult de două sau trei programe pe săptămînă. Într-un cartier unde un „nickel-odeon“ făcuse contract cu trustul, interesul concurenților era să se adreseze „Independenților“ dacă voiau programe inedite.

Kennedy pune presa să tune și să fulgere împotriva imoralității „nickel-odeoanelor“, obține înființarea cenzurii și închiderea sălilor „independente“ cu ajutorul unei poliții devenite subit plină de respect pentru puritatea moravurilor. Totuși, pînă la urmă, el se va dovedi neputincios în fața acelor mii de exploatatori risipiţi pe un teritoriu de întinderea Europei. Împotriva producătorilor, mai puţini la număr şi mai vulnerabili, Kennedy lansează pe zbirii poliţiei sale particulare conduse de Tim Mac Coy. Acizi vărsaţi în băile de developare distrug negativele, obiectivele se volatilizează, gloanţe adevărate şuieră la urechile actorilor care fac pe cow-boy-i, bătăi provocate printre figuranţi se soldează cu morţi şi răniţi. Kennedy profită de învăţămintele bătrînului său maestru Rockefeller, care pe vremuri trimisese bande înarmate să dinamiteze conductele de petrol ale concurenţilor firmei „Standard Oil“.

Trustul petrolului îşi statornicise dominaţia acaparînd transporturile şi rafinăriile. Era cam greu de făcut ceva asemănător pentru a împiedica developarea filmelor şi difuzarea lor. În tot cazul, monopolul peliculei, pe care Eastman îl încuviinţase M.P.P.C.-ului, ar fi putut să-i asigure victoria asupra „Independenţilor“.

Dar sucursala americană a uzinelor „Lumière“, condusă de Brulatour, va începe în curînd să vîndă milioane de metri de peliculă virgină, fără ca vechile uzine din Lyon să-şi fi sporit slaba lor producţie. În realitate, toate cutiile etichetate „Fraţii Lumière“ fuseseră fabricate la Rochester. În 1911, Eastman, renunţînd la acest şiretlic, denunţă în mod public acordurile lui cu trustul, în timp ce Brulatour devine directorul general al vînzărilor acestuia. Alături însă de „Edison“, companiile „Selig“, „Vitagraph“, „Kalem“ şi „Biograph“, care păreau foarte prospere, continuă lupta împotriva „Independenţilor“.

„Colonelul“ Selig, din Chicago, fost tapiţer, devine stăpînul unor studiouri uriaşe, cu ateliere de costume şi cu laboratoare model. Specialitatea firmei sînt aşa-zisele *Westerns*. Trupele lui de actori cutreieră Statele Unite în căutarea unor regiuni însorite şi pitoreşti. La începutul lui 1908, operatorul Thomas Persons şi realizatorul Francis Boggs se instalează în cartierele periferice din Los Angeles, pentru a turna *Contele de Monte-Cristo* cu un iluzionist fără slujbă. În acest scop, ei improvizează un mic studio într-un tîrguşor necunoscut, pe care un agent imobiliar îl botezase *Hollywood*, adică „pădure de ilex“ [1], deşi acest arbust nu poate vieţui în California.

Selig se lansează în filme cu fiare sălbatice pentru a reconstitui în studio vînătorile africane ale preşedintelui Theodor Roosevelt. Acest gen era specialitatea lui, mai ales cînd eroul era interpretat de un fost sergent de cavalerie, veteran din războiul cuban, cunoscut sub porecla de *Tom Mix*. Acest erou are atît succes încît devine un tip de folclor universal, cunoscut şi astăzi de toţi puştii din Franţa.

---

[1] Arbust veşnic verde. — *N.T.*

La „Vitagraph", Stuart Blackton ţinteşte să obţină o clientelă mai „de sus" decît publicul popular. După Shakespeare, el atacă domeniul marilor eroi din istoria universală: *Moise*, *Napoleon*, *Lincoln*. Filmul *Napoleon* costă mai multe mii de dolari. Compania „Vitagraph" pretindea că ar fi trimis în Europa misiuni pentru a-i aduce documentaţie şi mobilier. Aceste producţii sînt primele în Statele Unite care depăşesc standardul de o bobină. Totuşi, exploatatorii le fragmentează în *episoade*. În acelaşi timp se continuă la „Vitagraph" producţia faimoaselor *Scene din viaţa reală*, sub conducerea lui G. D. Baker, Larry Trimble, D. Smith, James Young etc., cu supervizarea lui Stuart Blackton.

În ajunul lui 1914, firma se lăuda că întrebuinţează treizeci şi nouă de regizori şi mai multe sute de actori. Dintre aceştia, grăsunul John Bunny şi scăpărătoarea lui parteneră Flora Finch dobîndiseră o vogă mondială.

Firma „Kalem", la îndemnul fostului actor Sydney Olcott, turnează primul *Ben Hur*. Scenaristul însă credea că se poate dispensa de autorizaţia romancierului, pentru care lucru compania este nevoită să plătească o indemnizaţie de 25 000 de dolari. Olcott regizează în Florida filme cu indieni şi cu război civil, dar el găseşte şi la „albii săraci" de acolo unele subiecte sociale. Mai tîrziu, trimis în Irlanda, înainte de a se ocupa de subiecte folclorice, el consacră un film răscoalei din 1890, fapt care stîrneşte indignarea englezilor. Apoi, urmînd moda vremii, întreprinde un turneu prin lume, în cursul căruia Sydney Olcott realizează, în Ţara Sfîntă, filmul său cel mai cunoscut: viaţa lui Cristos (*De la iesle la cruce*, 1913).

Timidele încercări ale lui Searle Dawley, asistentul şi apoi succesorul lui Porter la „Edison", sînt eclipsate de talentul lui Griffith, cinci ani de-a rîndul director artistic la „Biograph".

David Wark Griffith, născut în 1875 la Lagrange (Kentucky), era fiul unui colonel sudist ruinat de războiul de secesiune. Crescut de o soră învăţătoare, care întreţinea numeroasa familie, Griffith este mai întîi ziarist, apoi pompier, poet, vagabond, muncitor metalurgist. Ajuns mic actor, specialist în rolurile de compoziție, se căsătorește cu o camaradă de turnee, Linda Arvidson.

În vara anului 1907, tînăra pereche, care se găsea fără lucru la New York, acceptă mici roluri la „Edison". Griffith scrie cîteva scenarii, după care este angajat împreună cu soția lui în trupa de la „Biograph", pentru cincisprezece dolari pe săptămînă.

Întîmplarea face ca tocmai atunci regizorul titular al firmei, Mac Cutcheon, să se retragă din activitate. Griffith îi ia locul. Debutează în iunie 1908 cu *The Adventures of Dolly* [Aventurile lui Dolly] clasica poveste a unei fetițe răpite de țigani nomazi.

Griffith, care făcuse încercări în teatru, roman și poezie, dobîndise o cultură destul de vastă, care îi va permite să abordeze subiecte literare complexe. Se servește, ca sursă de inspirație, de un întreg talmeș-balmeș de nuvele de Tolstoi, Maupassant și Jack London, de poeme de Tennyson și Browning, de teatru de André de Lorde și François Coppée. Timp de trei ani, el produce cu regularitate două filme pe săptămînă. Această producție primitivă nu este încă bine cunoscută. Istoricii îl prezintă adesea pe Griffith ca pe un zeu, care ar fi scos limbajul cinematografic din neant.

Dar cele patru sute de filme regizate de el între 1908 și 1912 nu sînt toate originale. S-a dat, spre exemplu, de multe ori *Vila solitară* drept o descoperire a unui stil cu totul nou: acel al *acțiunilor paralele* (acțiunea filmului se tot mută de la o femeie urmărită de bandiți la bărbatul acesteia care îi vine în ajutor). Dar Williamson întrebuința acest procedeu încă în 1900. În afară de aceasta, în general, *Vila solitară* copiază destul de fidel un film „Pathé" din 1906, care adaptase o piesă de succes a lui André de Lorde, *La telefon*.

Marele merit al maestrului, în timpul cît a lucrat la „Biograph", este de a fi asimilat descoperirile răzlețe ale diverselor școli sau ale diverșilor realizatori. Meritul lui este de a le fi sistematizat. Pînă în 1911 însă, și orice ar fi pretins cei care au scris despre aceasta, Griffith pare să fi tratat toate scenele în planuri generale, numai cu puțin mai apropiate decît acele ale lui Méliès. Originalitatea lui se manifestă printr-o marcată preocupare pentru *montajul alternat*, care nu exclude însă decupajul aceleiași scene într-o serie de planuri (*Corner in Wheat* [Un colț de ogor]). Afirmația că el ar fi întrebuințat groplanuri în filmul *For love of gold* [De dragul aurului], a fost o eroare. Încercările lui de ecleraj artificial, posterioare celor făcute de rivalii săi, rămîn rudimentare. În 1911 însă, stilul lui se metamorfozează. În *Lonedale operator*, el combină montajul alternat și salvarea eroului în ultima clipă cu un decupaj nervos, bine ritmat, care întrebuințează, în fine, planurile americane și chiar cîteva groplanuri de accesorii *(inserts)*, deși în mod excepțional.

În perioada sa de formare, care ia sfîrșit prin 1912, Griffith își experimentează tehnica, descoperind totodată nenumărate talente. După Florence Lawrence, pe care i-o suflă lui „Vitagraph", Griffith angajează pe Michel Sinnott, un imitator al lui Max Linder, care își schimbase numele în Mack Sennett, apoi pe actorul Oven Moore și pe o foarte tînără fată cu lungi zulufi, actriță de la vîrsta de cinci ani, Gladys Smith, zisă Mary Pickford. Aceasta joacă roluri de fetiță, în timp ce Marion Leonard și Linda Arvidson (doamna Griffith) întruchipează mame sau femei persecutate și cu suflet nobil. Griffith va transforma în vedetă pe Robert Harron, băiatul pe care-l folosea pentru alergături. Tot așa va ridica la rangul de „star" pe Mae Marsh, pe care o dibuise din mijlocul mulțimii. Tot așa și cu Dorothy și Lilian Gish, prietene cu Mary Pickford, două fete fără nici un fel de experiență teatrală. Tot datorită lui debutează pe ecran Mabel Normand, Florence Labadie, Blanche Sweet, Lionel Barrymore, Thomas Ince, într-un cuvînt, marea majoritate a celor mai puternice personalități pe care le-a avut Hollywoodul la începuturile lui.

Griffith va contribui la transportarea pe coastele californiene a centrului de greutate al cinematografului american, împărțit pînă atunci între New York și Chicago. În iarna anului 1910, trupa lui se mută la Los Angeles, unde se întoarce în fiecare an, o dată cu iarna și vremea proastă. Compania „Biograph" va fi imitată de alte numeroase companii. Dar fundarea Hollywoodului a fost totuși opera „Independenților" și nicidecum a trustului.

Cuvintele „vedetă" și „Hollywood" sînt astăzi sinonime; „Independenții" au dobîndit victoria prin „Războiul stelelor" sau „starurilor". Karl Laemmle, primul care pornește acest război, fundase o companie proprie purtînd sigiliul I.M.P. *Imp* înseamnă *drăcușor* și totodată corespunde inițialelor firmei „Independent Motion Picture". I.M.P. dă atacul împotriva trupei lui Griffith, răpindu-i mai întîi pe Florence Lawrence, supranumită *The Biograph Girl* [Fata lui Biograph]. După aceea vine rîndul lui Mary Pickford, însoțită de fratele ei, de sora ei mai mică, de Owen

Moore, soţul ei neoficial şi de Thomas Ince, care devine regizorul ei. Doamna Pickford-mama se temea ca fiica ei să nu aibă aceeaşi soartă ca Florence Lawrence, înscrisă pe lista neagră a trustului şi rămasă fără lucru de cînd Laemmle o concediase. Vaporul care ducea trupa I.M.P.-ului în Cuba pentru sezonul de iarnă este urmărit de o barcă cu motor transportînd pe „nobila mamă" şi cîţiva poliţişti gata să deschidă împotriva lui Laemmle, Owen Moore şi Thomas Ince acţiune penală pentru ademenire de minoră. Afacerea se rezolvă cu un cec. Pe cei mai buni actori ai trustului, sensibili la asemenea argumente, „Independenţii" îi vor lua, unul după altul, de la firmele lor.

„Independenţii" se unesc într-o companie de difuzare. „Sales Company", care în scurtă vreme se va despărţi în două grupuri rivale: cei de la „Universal" şi cei de la „Mutual".

Compania „Universal", care distribuia treizeci şi cinci de filme pe săptămînă, era ea însăşi sfîşiată de o rivalitate internă între Powers şi Laemmle. Ultimul învinse în cele din urmă. Printre companiile aderente, compania lui Porter şi aceea a lui Swanson aveau să cunoască, datorită sprijinului dat de Zukor, o mare dezvoltare.

Compania „Mutual" se compunea din două grupuri principale: unul aparţinînd lui Aitken şi Freuler („Reliance-Majestic"), celălalt lui Kessel şi Baumann. Aceştia din urmă, care aveau foarte mult fler, scindaseră producţia lor în mai multe companii autonome, dintre care „Bison 101" a lui Thomas Ince şi „Keystone" a lui Mack Sennett.

La războiul intern al „Independenţilor" se adaugă războiul care se ducea pe atunci în Statele Unite împotriva trusturilor. Şi stelele, „starurile", profitară de aceasta. Mary Pickford părăseşte I.M.P.-ul („Universal") pentru „Majestic" („Mutual"), înainte de a se reîntoarce la „Biograph" (trust) după care, în fine, acceptă avantajosul contract oferit de Zukor („Universal"). Conflictele se terminau uneori cu bătălii în toată regula. În 1912, sub comandamentul lui Mark Dintenfass, trupele lui Laemmle încercară de mai multe ori să ia cu asalt studiourile lui Kessel şi Baumann. După cîteva încăierări violente, ele se ciocnesc cu armata pe care Thomas Ince o întreţinea în permanenţă pentru filmele despre războiul de secesiune. În faţa unui armament impunător, care comporta chiar unul sau două tunuri vechi, trupele lui Dintenfass renunţă la luptă.

„Independenții“ continuă să importe filme europene pentru sălile lor. În 1912, Zukor cumpără un „film de artă“ franțuzesc, *La Reine Elisabeth* [Regina Elisabeta], cu Sarah Bernhardt, în regia lui Mercanton. Îl plătește douăzeci de mii de dolari, sumă imensă. Dar cîștigă cu el de trei ori atît, prezentîndu-l nu în *Nickel Odeons*, ci în teatre, unde o publicitate iscusită face publicul să creadă că Sarah Bernhardt e prezentă acolo, în carne și oase.

Acest succes determină ieșirea cinematografului american din perioada de semibîlci în care se afla încă. Zukor profită de aceste cîștiguri și de această experiență pentru a funda o nouă companie, „Famous Players“. Acest titlu i-l inspirase „filmul de artă“ francez: *Actori celebri, piese celebre*. Scopul lui este de a furniza sălilor luxoase, al căror număr se înmulțește, cîte un mare film pe săptămînă. Zukor angajează, o dată cu realizatorii Searle Dawley și Edwin S. Porter, mai mulți actori de teatru celebri și cîțiva excelenți actori de cinema, dintre care Mary Pickford. Își împarte producția în trei categorii: filmele A, ale vedetelor de teatru; filmele B, ale celor mai buni actori de cinema; și filmele C, făcute din tot ce-i cădea sub mînă. Contrar previziunilor lui, marele triumf aveau să fie filmele B. Domnia „starurilor“ începe, în timp ce lua sfîrșit epoca „nickel-odeoanelor“.

În 1913, industria investește o sută douăzeci și cinci de milioane în construcția sălilor, iar cincizeci de milioane sînt consacrate producției. Pentru asemenea capitaluri, trebuia să se recurgă la bănci. „Independenții“ reușesc să intereseze Wall Street-ul. Din acel moment trustul este condamnat. El nu va participa la primele circuite de săli de lux, la circuitul lui Marcus Loew, la circuitul casei „Paramount“, căreia Zukor îi furniza programele. Toate aceste circuite se vor organiza în afara trustului.

Kennedy reacționează angajînd stele din Broadway. Prea tîrziu. În curînd toate companiile trustului vor da din colț în colț, cu excepția lui „Vitagraph“, care adoptase la timp acest *Star System*. În 1915, Curtea Supremă a Statelor Unite pronunță dizolvarea M.P.P.C.-ului, pe baza legii antitrust. În realitate, ea nu făcea decît să ratifice un eșec și să constate un deces.

Metodele perimate ale lui Kennedy ținuseră prea multă vreme în frîu talentul lui Griffith. Acesta își afirmase ambițiile artistice în filme scurte, zugrăvind scene din războiul civil (*The Battle* [Bătălia], 1911), schițe sociale ca *The Musketeers of Pig*

Alley [Muşchetarii din Pig Alley], *The New York Hat* [Pălăria de la New York] sau pretenţioase fresce istorice: *Man's genesis* [Geneza omului], *The Primitive man* [Omul primitiv]. În afară de o nouă versiune a lui *Enoch Arden* (două bobine, 1911), şi de alte cîteva benzi (foarte puţine), el a trebuit să aştepte pînă în 1913 pentru a realiza filmări mai lungi de un sfert de oră, într-o vreme cînd Europa de mult producea filme de două sau trei ceasuri.

Astfel, filmele lui suferă mult din cauza unei excesive condensări. În 1913, interesanta sa lucrare: *Muşchetarii din Pig Alley* [1] este aproape de neînțeles, pentru că toată povestea nu s-a putut desfăşura pe o lungime mai mare de o bobină. De aceea Griffith nu-și va putea manifesta talentul în toată plenitudinea lui decît atunci cînd dimensiunile subiectului nu întrec cadrul de dezvoltare al unei simple nuvele. Aşa a fost, de pildă, filmul *Pălăria de la New York*, pe un scenariu scris de Anita Loos, interpretat de Mary Pickford şi Barrymore, delicioasă şi înțepătoare critică a ipocriziei din orăşelele americane, vestind prin perfecțiunea ei *The Pilgrim* [Pelerinul] lui Charlie Chaplin.

După filmul *Judith of Betulia* [Judith din Betulia], în patru bobine, cu regie grandioasă inspirată direct de italieni, Griffith trece şi el în rîndurile „Independenţilor“, urmat de admirabilul său operator Billy Bitzer, şi de cvasitotalitatea trupei: Lilian şi Dorothy Gish, Robert Harron, Donald Crisp, Blanche Swet, Mae Marsh etc. El regăseşte la „Mutual“ pe Ince şi Mack Sennett. Datorită acestor trei realizatori, cinematograful american avea să atingă apogeul.

---

[1] *Pig Alley* = Aleea Porcului. — *N.T.*

XII. EVOLUȚIA COMICULUI DE LA MAX LINDER LA CHARLIE CHAPLIN

Înainte de 1914, comicul francez a dominat lumea. Am arătat primele încercări grosolane ale lui Zecca și ale emulilor săi. După 1905, influențat în oarecare măsură de englezi, comicul francez iese din frageda copilărie cu ajutorul lui André Heuzé și Roméo Bosetti, specialiști în filmul cu fugăriri, apoi cu ajutorul unor Louis Gasnier, Lucien Nonguet și Georges Monca, în sfîrșit, cu contribuția și experiența unor actori sau acrobați veniți de la circ sau de la music-hall.

André Deed, june-prim acrobatic, creează la „Pathé" tipul lui *Boireau*, care-i va aduce faimă. *Boireau*, poreclă luată din jurnalele umoristice, este un prostănac, un aiurit, un nătăfleț, descendent direct al cunoscutului *Piero* italian și al faimosului *August Prostul* de la circ.

Printre filmele din acea epocă, scrise și conduse de André Heuzé pentru Deed, *Une Douzaine d'oeufs frais* [O duzină de ouă proaspete] este pretextul unor clasice mînjiri reciproce, iar *Apprentissages de Boireau* [Uceniciile lui Boireau] sînt prilejul unor adevărate orgii de mînjeală cu cocă de cozonac și tartă cu frișcă. Stilul este acela al intrărilor de circ, iar chipul actorului este acela al unui clovn.

În 1909, Deed turnează la Torino, pentru „Itala", un film pe săptămînă. El este propriul său scenarist și regizor. Personajul creat de dînsul va deveni *Gribouille* [1] pentru Franța, *Cretinetti* pentru Italia, *Torribio* pentru America Latină, *Sanchez* pentru Spania. Gloria lui e universală. Datorită practicării zilnice a cinematografului, Deed e acum stăpîn pe o artă bazată pe „comicul mecanic", pe „gag", pe acumularea de accesorii, pe extravaganța situațiilor, pe straie caricaturale. Deed, care-și împrumută mijloacele de la circ și de la music-hall, deschide astfel calea unei tradiții cinematografice în care vor deveni iluștri Mack Sennett, Harold Lloyd, frații Marx...

---

[1] Omologul acestor personaje este, la noi, *Păcală*; poate și *Haplea Gigă*. — *N.T.*

Multe filme *Boireau* se mărginesc să acumuleze, cu destulă monotonie, stîngăcii caraghioase și prăjituri cu frișcă devenite proiectile, întrebuințînd totodată, cu o tehnică desăvîrșită, trucuri executate în aer liber. Uneori însă, Deed ajunge la adevărate capodopere.

La „Gaumont", Feuillade contribuie la orientarea comicului pe două căi divergente: absurdul și comedia psihologică. Absurdul este bazat pe dezvoltarea, cu logică cvasicarteziană, a unei situații paradoxale. Sînt necruțătoarele deducții ale copilului care zice: „Dacă am băga Parisul într-o sticlă" — și trage din această premisă toate consecințele imaginabile. O doică se urcă, la Buttes-Chaumont, în cărucioarul copilașului, cărucioarul începe să se rostogolească la vale, o ia razna pe străzi, trece de porțile Parisului, gonește pe șoseaua portului Le Havre, intră în Canalul Mînecii, navighează pe ocean, iar, în cele din urmă, abordează într-o insulă necunoscută unde doica e luată drept regină de sălbaticii băștinași. Un gentleman purtător de zale își magnetizează din greșeală armura, atrăgînd asupră-i felinare, capace de canal, firme, sobe... Un pianist cîntă un vals plin de antren, nevastă-sa dansează, servitorii dansează, portăreasa dansează, băcanul, coșarul, polițaii, toată mica negustorime și toată meșteșugărimea, strada întreagă, orașul întreg, toți dau buzna, se învîrtesc și se zăpăcesc într-un crescendo universal.

Acesta este genul, absurd sau țicnit, în care a excelat Jean Durand, format de Feuillade, cu personajul său *Calino* (interpretat de Migé) și în special cu *Onésime*, interpretat de Bourbon. Aici nu actorul este important cît este importantă extravaganța scenariului. În *Onésime sur le sentier de la guerre* [Onesim pe drumul războiului] eroul, după ce a fost mai mult sau mai puțin consumat de melcii sălbatici, ajunge rege al Valahiei. Stăpîn peste un harem de bătrîne, își trimite dansatoarele la măcelăria „hipofagă"[1]. În *Coeur de tzigane* [Inimă de țigan] valsul îl mînă pe acoperișurile din Aigues-Mortes și apoi pe plajele pictate de Van Gogh. În *Onésime horloger* [Onesim ceasornicar] ni se prezintă viața Parisului accelerată: în patruzeci de secunde o pereche se căsătorește și copilul lor devine bărbat. Prospețimea imaginației lui Durand, bonomia și trăsneala lui de o logică imperturbabilă, toate acestea vin din publicațiile pentru copii sau din revistele comice ilustrate. Dar simțul ritmului, ironia, precizia lui de ceasornic anunță deja pe René Clair.

---

[1] Specializată în carnea de cal. — *N.T.*

Pe de altă parte, Feuillade încercase să facă scheciuri în care psihologia și observația își aveau locul lor. Gen pe care Perret încearcă să-l facă să evolueze spre comedia ușoară. Prima vedetă a lui Feuillade e fiul cel mai mic al „comicului idiot", fost birjar de meserie, Abeilard. Primul copil-minune al ecranului a ajuns astăzi actorul René Dary. Bébé (cum i se spunea pe atunci) avea să fie rînd pe rînd Hercule, neurastenic, miop, teroarea regiunii, somnambul, feminist, judecător, colecționar de timbre, trăgător la țintă, grădinar... pînă într-o bună zi din 1912, cînd Feuillade îi va dărui un frățior adoptiv, un june parizian zurliu, cu ochii negri și părul lins. Această înfiere îi va permite lui Feuillade să se descotorosească de neamul Abeilarzilor. *Bout de Zan*[1] care a fost la modă foarte multă vreme, l-a înlocuit pe *Bébé* în programele lui „Gaumont".

Acestor precursori ai lui Shirley Temple, noi le preferăm astăzi filmele cu fugăriri, deși s-a abuzat de ele înainte de război. Un astfel de film a fost *La Course aux potirons* [Goana după dovleci], realizat de Émile Cohl, film în care bostanii se rostogolesc în sens invers, către deal, urcă pe străzile în pantă și intră pe ferestre în casele oamenilor. La fel a fost și *La Course aux sergents de ville* [Goana sergenților de stradă], lucrarea lui André Heuzé, în care polițaii evoluează pe ecran cu bastoane albe și mustăți stufoase, trupă galopantă pe care Mack Sennett o va imita, recrutîndu-și de la „Keystone" echipa de *Keystone Cops* [Curcani].

Fugărirea va fi de asemenea o specialitate a lui Roméo Bosetti. Vedetele lui, în studiourile „Pathé" de la Nisa, sînt: *Little Moritz* (Micul Moriț), un clovn german, pocit și scund; apoi, opulenta Rosalie, veșnica lui iubită. Cîinii se agață de fundul pantalonilor, fustele Rosaliei devin baloanele lui Montgolfier, furtunul mînuit de un ghiduș lansează o săgeată de apă care străpunge o casă de șase etaje, pe străzile de la Antibes trece o caleașcă trasă pe roți de cașcaval care „umblă singure". Într-un gen apropiat,

---

[1] Tradus liber: „Bucățică". — *N.T.*

Nick Winter imită în mod burlesc pe Nick Carter, fură Gioconda și descurcă misterul din *L'Affaire de la patte de bretelle* [Afacerea butonierei de bretea] sau Misterele de la „Celebric Hotel".

Dintre vedetele cinematografului dinainte de 1914, nici una n-a avut o glorie care să se poată compara cu a lui Max Linder. L-am văzut mai înainte pe acest tînăr bordelez ocupînd fără alegere tot felul de posturi în studiourile „Pathé". El devine, după plecarea lui André Deed, în 1907, vedeta comică a acestor studiouri.

În primul său succes: *Les Débuts d'un patineur* [Debuturile unui patinator], 1907, Linder se deosebește încă prea puțin de rivalii săi. Aceste pățanii de om neîndemînatic le-ar fi putut interpreta perfect André Deed. Filmul este totuși caraghios, ceea ce nu se poate spune despre alte filme ale lui, ca *Le Pendu*, [Spînzuratul], după Mac Nab, sau *Max aéronaut*. Cu toate acestea, Max Linder și-a aflat astfel „tipul", acela al „gomosului", al „impecabilului gentleman". Actorul era mic de stat, iar ca să se mai înalțe, purta talonete de cauciuc. Avea părul ca pana corbului, fața oacheșă, ochi strălucitori, dinți albi sub mustață fină. Avea gesturi elegante și vioaie de meridional, gesturile tipice ale francezului, așa cum este el prezentat pe scenele străine. Toate aceste calități erau puse în valoare de o eleganță vestimentară, de un „șic" egal cu al unui Edmond Rostand sau Émile Deschanel: baston de trestie de mare, jachetă neagră, jiletcă „fantezi", pantalon „reiat", mănuși de culoare bej, joben, botine de lac, sus cu postav... Această compoziție vestimentară dădea junelui și subțirelului *dandy* o demnitate plină de melancolie, contrastînd caraghios cu chelfănelile pe care le încasa.

Comicul lui Linder folosește foarte puțin fugărirea și tarta cu frișcă. Actorul, format la teatrul de bulevarde, aduce ecranului, o dată cu eleganța, o concepție nouă a comicului. Fără a disprețui întotdeauna efectele bufe, el folosește cu predilecție barocul situațiilor, observația fină psihologică, trăsăturile de moravuri bine potrivite. Max este „băiatul de familie", cam petrecăreț, dar băiat bun, cam lăudăros, fără să-i pese de bani, ocupat mai ales să facă curte cucoanelor. De cele mai multe ori, acest „chevalier servant" este un Lancelot [1] pe care niște doamne nemiloase îl pun la încercări extravagante. Dar acest gascon este mai ales un d'Artagnan [1] foarte tînăr, puțin cam nerod, proaspăt sosit la Paris pe iapa lui cea galbenă.

---

[1] „Cavaler servant" este o expresie clasică din limbajul vechilor cavaleri. Lancelot e unul dintre cavalerii Mesei Rotunde ale cărui aventuri sînt povestite într-un poem din secolul al XII-lea. — *N.T.*

Spre deosebire de concurenții săi, Linder nu este un acrobat consumat. El stăpînește însă arta gestului sigur și fața îi este minunat de expresivă. A fost nevoie de introducerea groplanului în cinematografie pentru ca el să ajungă la glorie, căci numai astfel și-a putut valorifica toate talentele, numai astfel i-a fost cu putință să-și desfășoare întreaga gamă a expresivității fizionomiei sale. Jocul lui este sincopat într-un mod ciudat. Fără aceste rupturi de ritm, vioiciunea lui ar fi devenit agitație, febrilitate. După fiecare efect rapid, obținut instantaneu, sînt necesare anumite pauze. Linder se mulțumește totdeauna cu o intrigă simplă și limpede, cvasiliniară, inteligibilă din prima pînă în ultima clipă și clar rezumată în titlul filmului: *Max decoré* [Max decorat], *Max photographe* [Max fotograf], *Max virtuose* [Max virtuos], *Max et l'inauguration de la statue* [Max și inaugurarea statuii], *Une Idylle à la ferme* [O idilă la fermă]... Simplitatea scenariului, jocul dezbrăcat de orice artificii, caracterul profund național al personajului, toate acestea îi aduc în scurtă vreme un renume mondial.

După 1910, Linder întreprinde turnee internaționale. La Barcelona, ca și la Petersburg, mulțimea îi deshamă caii de la trăsură pentru a se pune să tragă în locul lor, și mii de admiratori îl conduc la hotel, îmbulzindu-se și strivindu-se ca să-l poată aclama. În fața acestor manifestații, care egalau pe cele stîrnite odinioară de Adelina Patti sau de Sarah Bernhardt, Max Linder devine conștient de valoarea lui comercială. El îl va sili pe Pathé să-i facă un contract care-i garantează, pe an, 150 000 și în curînd 200 000 de franci aur. Acest onorariu, neatins de un alt actor francez, nu exclude reprezentații de 100 sau 200 de napoleoni pe seară, date în toată Europa. Cînd sănătatea — care i-a fost întotdeauna cam șubredă — sau călătoriile lui în străinătate nu-l rețin departe de studiouri, Linder, căruia i se dă mînă liberă în materie de scenarii și de regie, turnează în principiu un film pe săptămînă.

Severitatea în alegere n-a fost calitatea lui cea mai mare. Îi cunoaștem prea puțin fecunda lui operă. Ca să dăm asupra-i o sentinţă definitivă, ar trebui ca negativele care dorm în arhivele lui „Pathé“ să fie exhumate. Cîteva sondaje par a dovedi că în opera lui Max Linder mediocritatea se învecinează cu adevărate capodopere.

---

[1] Unul dintre eroii romanului: *Cei trei mușchetari* al lui Alexandre Dumas-tatăl (1803—1870).

Cel mai desăvîrşit film „Linder“ actualmente cunoscut este *Max victime du quinquine* [Max victimă a vinului de Quinquina] bazat, întocmai ca teatrul lui Labiche sau Feydeau, pe *qui pro quo* [1]. Iată un episod pe bună dreptate celebru. Max, complet beat, e aruncat, înfăşurat într-o faţă de masă, în stradă, de unde este ridicat de un sergent respectuos. Max pune mîna pe baioneta „sticletelui“, desfăşoară cu un gest larg faţa de masă în chip de pelerină şi devine, pentru o clipă, toreador. Eleganţa gestului, efectul neaşteptat, economia de mijloace şi siguranţa jocului fac ca o scenă bazată pe o glumă să fie o scenă perfectă. În asemenea momente, Linder îl egalează pe Chaplin. De altminteri, tot filmul are această precizie eliptică. Într-un alt film, *Max toreador*, prima parte are o valoare mai susţinută. A doua însă — nu. Linder, plătit cu metrul de negativ, nu se ruşina să pună multă „umplutură“. Filmele lui le improviza, în general, într-o singură dimineaţă. Oricît de mare i-ar fi fost talentul, i-ar fi trebuit însă şi ceva mai multă meditaţie pentru a atinge întotdeauna rezultate perfecte. Totuşi, în ciuda acestor neglijenţe şi insuficienţe, Max Linder va rămîne, împreună cu Méliès, unul dintre reprezentanţii cei mai de seamă ai cinematografului francez.

Rigadin, care i-a fost rival, e foarte departe de el. Acest actor de la „Palais-Royal“ [2] renunţase la numele lui de teatru, Charles Prince, pentru porecla de *Rigadin*, care devine *Moritz* în Germania, *Tartufini* în Italia, *Prenz* în Rusia, *Salustino* în Spania, *Whiffles* în Anglia şi *Prinţ Rigadin* în Orient. Sub conducerea greoaie a lui Georges Monca, el scoate filmele lui săptămînale cu o regularitate de birocrat. Ca şi la André Deed, dar în stil de vodevil, personajul lui va fi un Păcală zăpăcit şi nătîng, rol care se potrivea cu nasul lui în formă de pătlăgică, cu dinţii lui lungi şi proeminenţi care îi dau un aer veşnic mirat. Îl vom vedea deci logodit, căsătorit, gospodar la casa lui, tată de familie, divorţat, negru, fecioară, spadasin, bucătar, hoţ, preşedinte de republică,

---

[1] Confuzie de persoane, cineva este luat drept altcineva. — *N.T.*

[2] Teatru parizian specializat în comedii şi vodeviluri amuzante. Acolo s-au jucat aproape toate piesele lui Labiche. — *N.T.*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

blînd judecător, Napoleon, cenușăreasă, victimă în amor, bandit mascat, deputat... Aceste benzi sînt astăzi mai mult jalnice decît comice, se simte o muncă „pe bandă“, executată cu sîrguință, dar fără tragere de inimă.

Totuși *Rigadin* a fost un concurent, care însă nu l-a împiedicat pe *Max* să-și continue uimitoarea lui carieră alături de fermecătoarele sale partenere Napierkowska, Jeanne Renouart (astăzi doamna Fernand Gravey) și Gaby Morlay. Cu aceasta din urmă Linder turnează un scheci patriotic intitulat *Le Deux Août 1914* [2 august 1914]. Această dată va marca, pe lîngă alte lucruri, sfîrșitul supremației acestui mare actor și sfîrșitul supremației unui comic de tip franțuzesc. Linder e mobilizat. Cînd, rănit grav, părăsește frontul, și, mai tîrziu, se reîntoarce la studio, un nou venit, *Charlot*, îl și detronase de pe toate ecranele lumii. Ultimul careu de firme din trustul „Edison“, furios că Chaplin părăsise firma „Essanay“, îl cheamă în America pe Max, concurentul lui. Acesta apucă să turneze doar două filme. O boală gravă îl doboară și îl ține departe de ecrane pînă la sfîrșitul războiului. Linder va supraviețui gloriei sale defuncte timp de mai mulți ani. Nu pierduse nimic din talentul său, așa cum o vor dovedi marile lui filme realizate la Hollywood: *Sept ans de malheur* [Șapte ani de ghinion], *L'Étroit mousquetaire*[1] [Subțirele mușchetar], sau la Viena: *Regele circului*. Dar boala și neurastenia îl rodeau. Pînă la urmă avea să piară de o moarte tragică, împreună cu tînăra lui soție, în 1925, într-un acces de gelozie dementă.

* * *

Neobișnuitul talent al lui Mack Sennett transportă centrul școlii comice de pe malurile Senei pe acelea ale Pacificului. Ziua de 23 septembrie 1912, premiera celei dintîi *Keystone Comedy: Cohen la Coney Island*, marchează o importantă dată în istoria cinematografului.

Acest canadian de treizeci de ani, cu tîmplele de timpuriu cărunte, se formase la școala lui Griffith. Trei ani de-a rîndul lucrase pe lîngă el, mai întîi ca actor, apoi ca asistent. Ca interpret imită pe Max Linder, ca realizator adoptă stilul școlii franceze. Griffith produsese cîteva filme comice, dar nu în acest gen era el cel mai tare. Cuplul John Bunny — Flora Finch de la „Vitagraph“ nu pare să fi depășit în comediile lui pe Léonce Perret și pe Suzanne Grandais. Dacă exceptăm comicul fugăririlor, comicul american trebuia creat de la alfa la omega.

---

[1] Joc de cuvinte: *Les Trois mousquetaires* [Cei trei mușchetari] și *L'Etroit mousquetaire* [Subțirele mușchetar] sună la fel în limba franceză. — *N.T.*

Sennett este, ca și D.W. Griffith, un mare descoperitor de talente. Grație lui își vor face în curînd apariția pe ecran Mabel Normand — transfugă de la „Biograph“ — și Ford Sterling, omul cu țăcălie, Mack Swain, zis *Ambrozie*, Roscoe Arbuckle, zis *Fatty*[1], Hank Man, zis *Bilboquet*[2], Ben Turpin, zis *Sașiul*, All Saint-John, zis *Picratt*, Chester Conklin, Louise Fazenda etc. Tot Mack Sennett îi va scoate din anonimat pe Wallace Berry, pe Gloria Swanson, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, W.C. Fields și Bing Crosby. Americanii nu prețuiesc îndeajuns pe comicul căruia ei îi datorează atîtea capodopere. Istoricii lor au acordat prea puțină atenție acestui incomparabil pionier, ale cărui extraordinare succese ni le dezvăluie doar descoperirile întîmplătoare de prin cinematecile din Europa sau de prin halele de vechituri. Ca și Thomas Ince, Mack Sennett este un mare dascăl de atelier, un remarcabil animator, care mai mult supervizează decît regizează.

Sennett, oricît l-ar nedreptăți posteritatea, rămîne un maestru, cu un stil foarte personal. Mijloacele lui sînt acumularea de gaguri și de trucaje, înmulțirea figuranților și împopoțonarea lor caricaturală. Trupele lui, formate după regulile așa-zisei *commedia dell'arte*[3] improvizau chiar în timp ce filmau în aer liber. Plecau de la o schemă foarte simplă, o schemă inspirată uneori de un film concurent. Stilul lui Mack Sennett este fluid, precis, vesel. Acest artist știe să dozeze o progresie și să folosească montajul cu o precizie învățată de la Griffith. Trăsneala și libertatea sînt caracteristicile unei opere în care trucajele fac posibile isprăvile cele mai neverosimile: motocicliștii își aleg drept pistă firele de telegraf, automobilele sar peste tramvaie, voinicii se servesc de învinși ca de niște praștii. A sări un zid cu picioarele lipite era o jucărie, ca și căderea de la etajul al şaselea. Acest gust pentru neverosimil a dispărut din comicul de azi; subzistă, poate, doar în desenul animat.

---

[1] Grăsunul. — *N.T.*

[2] Omul minge. — *N.T.*

[3] Gen de teatru în care actorul improvizează în cursul jocului (și, bineînțeles, în sensul rolului). — *N.T.*

Parodia a fost unul din procedeele preferate ale lui Sennett. După Nick Winter, el ironizează filmul poliţist, apoi drama istorică. Este celebră ceata lui de „curcani", de poliţişti în uniformă, aşa-numiţii *Keystone Cops*, pe care, ca să facă plăcere soldaţilor veniţi de pe front, îi va înlocui cu un grup de ispititoare fetişcane care se scaldă. Costumele de baie ale acestor domnişoare, ca şi costumele lor de pat, erau capodopere de prost gust dinadins caraghios. Petarde de dinamită, rafale nesfîrşite de focuri de revolver, dricuri cu cai alergînd în goana mare, lovituri de picioare în spate care plouă din toate părţile, fantome, conspiratori, vagoane de dormit, străzi de mahala, pompe-automobil, nunţi unde nimeni nu mai ştie unde-i capul — de-a lungul acestui balamuc actorii lui Mack Sennett, cincisprezece ani de-a rîndul, vor duce-o într-o neobosită goană, fugărindu-se unii pe alţii. Cincisprezece luni le fusese de ajuns ca să cucerească America.

Mereu în căutare de noi talente, patron al studioului „Keystone", Kessel, angajează pentru Sennett, contra unui salariu de cincizeci de dolari pe săptămînă, un actor de pantomimă, un tînăr englez în turneu prin Statele Unite, Charlie Chaplin.

Charlie Chaplin s-a născut în 1889, într-un cartier sărac al Londrei. A fost crescut de mama sa, fostă dansatoare înzestrată cu un mare talent de mimă şi un uimitor dar de observaţie. Tînărul Chaplin va trebui, de timpuriu, să-şi cîştige existenţa. Încă de copil i se încredinţează mici roluri pe scenă. La douăzeci de ani intră în trupa „Karno", care cultiva cele mai bune tradiţii ale pantomimei engleze. Acolo învaţă să danseze, să facă tumbe şi tot felul de acrobaţii. Astfel va dobîndi o desăvîrşită graţie în mişcări şi cu aceeaşi ocazie îşi va însuşi convenţiile artei mute. Turneele îl aduc la Paris, apoi prin toată Europa şi de două ori în Statele Unite. Visa să devină june-prim şi să joace roluri de Romeo, cînd firma „Keystone" îl angajează pentru a face din el o paiaţă.

Primul film în care apare, film editat în 2 februarie 1914, se numeşte *Ca să-şi cîştige existenţa*, realizat de un asistent al lui Sennett, Lehrman, care îşi luase numele de Henry Pathé Lehrman, ca un omagiu adus comicilor francezi. Chaplin poartă aici toată recuzita unui gentleman englez: joben gri, mustaţă stufoasă pe oală, redingotă, monoclu şi pantofi fini de lac. Joacă în rolul unui cavaler de industrie impostor și feroce. Răutatea a fost trăsătura de caracter interpretată de el aproape tot timpul cît a turnat la „Keystone“.

Chaplin șovăie cîtăva vreme cu privire la personajul pe care și-l va alege. Renunță mai întîi la mustața stufoasă și adoptă barbișonul. Dar ezitările nu vor dura mult. Destul de repede tipul său e fixat: gambetă, mustăcioară, ghete prea mari, mers bălăbănit, dezarticulat, bastonaș de trestie suplă, pantaloni prea largi, mizeră jachețică prea strîmtă, cu o zdrențăroasă jiletcă fantezi.

Costumul acesta este, aproape în întregime, împrumutat de la Max Linder. La origine, Charlot este un Max în mizerie, care face caraghioase încercări de a-și păstra demnitatea. Henry Lehrman, Mack Sennett și Mabel Normand dirijează primele lui filme. Vedeta masculină de la „Keystone“ era pe atunci Ford Sterling, un fel de „unchi Sam“, bărbos, brutal și ursuz. Chaplin îi va fi partener în al patrulea film al său *Between Showers* [Charlot și umbrela][1]. Îl vedem încă de atunci purtînd costumul său clasic, minus bastonașul. Nu prea știe încă ce să facă cu mîinile; pînă cînd, deodată, înșfăcînd o umbrelă, se servește de ea ca de un baston și schițează pentru prima oară umbletul care avea să-l facă celebru. Cînd revedem acest film, avem impresia că asistăm la nașterea acestui ilustru tip de comedie.

Caught in a Cabaret [Prins într-o cîrciumă], primul film regizat de el (împreună cu Mabel Normand) anunță mai multe teme celebre. Charlot este chelner într-o speluncă, unde se desprinde chipul blazat al frumoasei Minta Durfee. Apoi, pus la „mare fix“, se duce la un *five o'clock*, unde se dă drept ambasador al Groenlandei și unde o cucerește pe Mabel Normand, administrînd concomitent și pe furiș, picioare în spatele rivalului său sau sorbind rapid vinul din fundurile de pahare. Omul-cenușăreasă se întoarce la serviciu în spelunca lui, unde șorțul de chelner îl va trăda în ochii rivalului său de la *five o'clock*. Nenorocitul e demascat și bătălia tartelor cu frișcă începe.

La „Keystone“, unde stă un an, Chaplin turnează treizeci și cinci de filme de cîte una sau două bobine. *Romanul de dragoste al lui Charlot cu Lolotta (Tillies Punctured Romance)* este adaptarea, făcută de Mack Sennett, unei operete de succes, *Démasque*, cu Chaplin și Marie Dressler.

---

[1] Literal *Între dușuri*. — *N.T.*

La școala lui Mack Sennett, Chaplin trecuse prin indispensabila *commedia dell'arte*. În jurul lui, fiecare actor își avea rolul bine definit. Roscoe Arbuckle, grăsunul de treabă, dar supărăcios și neîndemînatic; Mabel Normand, frumoasă și trăsnită, permanent agitată, gata oricînd la cele mai burlești bătălii; Mack Swain, bruta ticăloasă; Ford Sterling, Chester Conklin, zăpăcitul somnolent și pișicher. Fiecare tip este net caracterizat de costum și machiaj, așa cum pe vremuri erau tipurile din *commedia dell'arte:* Pagliaccio, Polichinelle, Arlechino, Pierrot.

Improvizație, libertate, veselie, tinerețe, iată elementele conducătoare ale trupei. Ele fac și astăzi farmecul inimitabil al vechilor filme „Keystone". Arta și poezia se năşteau. Şi nu din calcul îndelung premeditat, ci din descoperire spontană, din glumă și dintr-o practică scenică neîntreruptă.

Datorită acestor metode, Chaplin, la vîrsta de douăzeci și șase de ani, devine în cîteva luni un actor ilustru. America întreagă se bate pentru filmele simpaticului Charlie, omul cu mustăcioară. Războiul întîrzie momentul cînd Europa occidentală îl va descoperi. Dar oamenii de afaceri americani înțeleseseră că studioul „Keystone" avea în mîinile lui o mină de aur.

Trustul, în agonie, smulge o vedetă „Independenților": pe Anderson — unul și același cu faimosul cow-boy Broncho Billy. Lui Chaplin i se înzeci salariul săptămînal și munca i se reduse la un film pe lună. În 1915, marele comic intră la „Essanay" ca actor, scenarist și regizor. Acest angajament coincide cu o cotitură a cinematografului american. Tot acum se va realiza și *Birth of a Nation* [Nașterea unei națiuni].

XIII. CINEMATOGRAFUL AMERICAN CUCEREŞTE SUPREMAŢIA

Războiul din 1914 marchează declinul cinematografului european şi stabilirea supremaţiei americane. Pentru film, ca şi pentru industrie sau finanţe, războiul grăbise o evoluţie prevăzută de oamenii clarvăzători.

Cinematograful, care este o industrie, este în acelaşi timp şi în primul rînd o artă, condiţionată de cultura şi atenţia unui public. A fabrica în cantităţi mari viori şi saxofoane, hîrtie şi prese rotative, pînză şi vopsele nu înseamnă că posezi cea mai bună muzică, literatură sau pictură. Fără îndoială, rolul acestor „suporturi“ tehnice ale exprimării artistice nu este neglijabil. Dar nu e niciodată determinant, cum e acela al factorilor economici şi sociali.

Într-o ţară industrială cu centre foarte aglomerate, cu populaţie dispunînd de oarecare resurse şi răgazuri, reţeaua de săli se va dezvolta mai repede decît într-o ţară agricolă cu populaţie împrăştiată, constrînsă la zile de lucru lungi şi prost plătite.

O ţară cu numeroşi spectatori fideli va poseda, mai curînd sau mai tîrziu o cinematografie importantă atît din punct de vedere comercial cît şi artistic. Dar ar fi greşit să aplicăm mecanic această regulă. Danemarca şi Suedia au produs opere de bună calitate, în aceeaşi vreme în care producţia unor ţări cu o puternică industrie — ca Anglia sau Germania — rămînea mediocră cantitativ şi calitativ.

Într-o ţară lipsită de un larg public naţional, industria cinematografică nu este situată pe baza ei — ansamblul sălilor sau cum i se mai spune pe „exploatare“. Această lipsă poate duce la o rapidă decadenţă. Din 1911, Europa se înscrie pe curba descendentă a producţiei cinematografice. Evoluţia filmului italian descrie un zigzag frenetic; cinematograful francez din 1912 se plafonează, în timp ce curba producţiei americane se ridică cu o impresionantă regularitate.

Dar calitatea filmelor americane rămîne mediocră: fusese compromisă de încetineala dezvoltării ei în primii zece ani și de conflictele interne.

Exploatarea, a cărei dezvoltare cantitativă fusese prodigioasă, rămîne în urmă prin structura ei calitativă. „Nickel-odeoanele“ sînt săli asemănătoare cu cele de bîlci. Întotdeauna condițiile de exploatare au influențat producția. A trebuit să așteptăm transformarea micilor „nickel-odeoane“ în teatre luxoase și costisitoare pentru ca producția să se poată pretinde artă. Această metamorfoză va întîrzia cu șase ani față de Europa. Dar, o dată începută, ea va evolua într-un ritm record și va oferi imense înlesniri „Independenților“ legați de aceste circuite. Producătorii europeni depindeau de America: *Quo Vadis* fusese finanțat de un om de afaceri din Chicago; „Pathé“ vindea de douăzeci de ori mai multe filme în America decît în restul lumii.

Coexistența pentru cîțiva ani a „nickel-odeoanelor“ și a teatrelor a avut rolul său în nașterea serialelor. Se făcuse un obicei ca în sălile populare filmele importante să fie date în tranșe de cîte o bobină.

Serialul american se deosebește de filmele cu episoade (ca *Nick Carter*-ul lui Jasset sau *Fantômas* al lui Feuillade) prin aceea că apărea o dată cu un foileton imprimat într-o gazetă.

În 1913, cunoscutul „Chicago Tribune“, ziar al grupului Mac Cormick (regii mașinilor agricole) pornește o luptă fără cruțare împotriva unui cotidian îndrăzneț, scandalos și plin de spirit de cucerire: „Chicago American“, înființat de un magnat al presei, W.R. Hearst, prototip de *Citizen Kane*. Chicago răsuna atît de des de focurile de revolver și mitralieră dintre cele două bande dușmane, *gang*-ul lui W.R. Hearst și *gang*-ul lui Mac Cormick, încît acești adversari ajung să organizeze servicii permanente de ambulanțe automobile. Bineînțeles, nici inovațiile tehnice nu au fost neglijate. Mac Cormick, la propunerea unui oarecare Koenigsberg, publică foiletoane de ziar, a căror ecranizare putea, la sfîrșitul fiecărei săptămîni, să fie văzută la cinematograful „din colț“. Grupul Mac Cormick asigură astfel clientela „nickel-odeoanelor“ a căror imoralitate tot el o denunțase cu cinci ani înainte.

La 29 decembrie 1913, 100 de cinematografe din Chicago proiectează primul episod din *Aventurile Kathlynei*, foileton al ziarului „Tribune“, făcînd să-i crească, într-o săptămînă, tirajul cu 15%. W.R. Hearst, treizeci și trei de zile mai tîrziu, răspunde acestui film al casei „Selig“ printr-un film „Edison“ intitulat *Dolly of the Dailies* [Puşa de la gazete] şi toată presa americană le va urma exemplul.

Noul gen de seriale îşi va avea în curînd „capodoperele“ sale. Faimosul *Million Dollars Mystery* [Misterul milionului de dolari] este o combinaţie Mac Cormick—Thanhouser. Cele treizeci şi trei de episoade ale filmului costaseră 125 000 de dolari şi aveau să aducă un venit de zece ori mai mare. Acest film interpretat de Florence Labadie şi de viitorul realizator James Cruze va fi întrecut de *Primejdiile Paulinei*, un serial de Hearst — Pathé, pus în scenă de francezul Louis Gasnier şi interpretat de frumoasa Pearl White. Succesul este atît de mare încît povestea va fi speculată prin mai multe seriale care îi vor urma: *Mîna care strînge*, *Mascatul cu dinţi albi* etc.

Pathé îşi trimite succesele peste Atlantic. În 1915, Pierre Decourcelle publică în foileton, la „Le Matin“, *Misterele din New York*, în douăsprezece episoade, combinaţie făcută din *Primejdiile Paulinei* şi *Mîna care strînge*. Succesul filmului este colosal. Adolescenţii, care îşi aşteptau chemarea în armată, fac din blonda Pearl White idolul lor. Ea le aducea, o dată cu prestigiul exotismului, o poezie nouă şi tare. Avangarda literară — cu excepţia lui Apollinaire şi Max Jacob — dispreţuieşte cinematograful. Dar în 1916, tinerii poeţi Jacques Vaché, André Breton, Louis Aragon, devin fanatici adepţi ai serialelor.

Graţie cinematografului — va scrie Louis Aragon în *Anicet ou le Panorama* — „viteza îşi face apariţia în viaţă şi Pearl White nu o practică ascultîndu-şi conştiinţa, ci pentru plăcerea sportului. Acţiunile ei pornesc din pură dorinţă de a acţiona... Banditul a furat pentru a suta oară diamantul. Pearl, cu revolverul întins, îi smulge giuvaerul. Se suie în maşină. Maşina e urmărită. Pearl este prinsă şi aruncată într-un subteran. Hoţul încearcă să pătrundă în subteran. E descoperit de ziarist şi fuge pe acoperiş. Publicistul îl urmăreşte, dar acesta îi scapă. Întîmplător, gazetarul întîlneşte în cartierul chinezesc pe «Chiorul», personaj care jucase un rol suspect în incidentele anterioare. Îl urmăreşte, ajunge în subteranul unde zace Pearl. Este cît pe-aci să o elibereze, dar, urmărit la rîndu-i de răufăcătorul care-i scăpase, îl pune pe acesta fără să vrea pe pista cea bună. După ce aruncă în aer imobilul cu ajutorul unui exploziv de curînd inventat, o regăseşte pe frumoasa Pearl leşinată, legată şi deposedată de diamant de către diligentul adversar.

În această poveste nu este loc decît pentru gesturi. Acțiunea, subiectul ne va fi pasionat doar ca tur de forță. Cine s-ar fi gîndit să o discute? Iată un spectacol care se potrivește bine cu veacul nostru".

În timp ce dadaiștii fac din *Misterele din New York* o epopee a actului gratuit, Louis Delluc cîntă virtuțile stenice ale frumoasei Pearl White, „această eroină plină de dinamism, veșnic sub presiune, plină de sănătate, entuziasm, forță, grație, succes... Pearl White, care știe să facă tot și care tot ce face face bine, Pearl White îi transportă pe spectatori. După vizionarea filmelor ei, fiecăruia din noi ne vine pofta să conducem automobile, să pilotăm avioane, să călărim, să tragem la țintă ca «ochi de vultur», să dansăm, să patinăm, să înotăm, să sărim, să facem tot, tot, tot; și dorința ne e așa de mare, încît nu sîntem departe de a ne-o și *împlini pe dată...*"

Astfel, *Perle Vite* [Perla cea iute] cum se pronunță adesea în Franța, era pentru bătrîna Europă însăși frumusețea, avîntul, sănătatea, acțiunea, tinerețea. Era simbolul tuturor acestor virtuți, cum avea să devină și Douglas Fairbanks ceva mai tîrziu.

Moda serialului continuă încă mulți ani în America, cu cavalcade de cow-boys sau intrigi complicate, ca acelea din *Hoți de femei*, *Tigrul din Sierra*, *Hudini*, *maestrul misterului* (pe care îl fugărea un robot de oțel).

Uneori, părăsind lumea fantastică a cagularzilor cu măști și glugi, lumea miliardarilor și lumea conspiratorilor chinezi, serialul abordează probleme sociale. Astfel, în 1915, într-o curioasă serie „Universal", intitulată *Gheara*, Karl Laemmle, încă înfierbîntat de lupta cu „Edison", ne va descrie rînd pe rînd geniul rău al speculei de chirii, monopolul transporturilor maritime, bătălia laptelui, traficanții de tunuri, escrocii de la asigurări, pirații finanțelor, negustoria medicală. Dedesubtul puerilității și grandilocvenței scenariului, regăsim donchișotismul unora din producțiile lui Griffith.

Filmul cu episoade venea din Franța. Danemarca aduce în Statele Unite, cu *Traffic in souls* [Comerț de suflete] al lui George Loane Tucker, furtunile sexualității și ale dragostei. Această imitație în șase bobine a filmului *Trafic de carne albă*, succesul inepuizabil al firmei „Nordisk", a costat 5 700 de dolari și a raportat o jumătate de milion în douăzeci și opt de săptămîni. Imitațiile după el sînt numeroase (ca de pildă, *Damaged goods*

[Bunuri avariate], tras dintr-o piesă de Brieux). Cinematograful american, descoperind sexualitatea, trece de la copilărie la adolescență. Îndemînaticul William Fox trimite la Copenhaga pe Edwards, directorul său artistic, pentru a ademeni cîteva vedete de la „Nordisk“. Dar izbucnirea războiului îl împiedică pe Edwards să-şi îndeplinească proiectul. Întors la New York, el va trebui să se mulţumească cu erzaţuri americane şi va obţine un memorabil succes cu *A Fool there was* [A fost odată un tîmpit] de Frank Powell, transfug de la „Biograph“ şi de la „Pathé“, interpretat de vedeta Theda Bara.

Graţie acestei Theda Bara, femeia fatală, femeia frumoasă şi perversă, tiranică şi adorată, această întruchipare mai contemporană a „Nanei“, într-un cuvînt *vampa*, se va bucura de un succes considerabil. Numeroase imitatoare vor transplanta la Hollywood lumea ciudată de seră caldă a cinematografului danez. Influenţele italiene, franceze şi daneze se vor combina în opera unui realizator fecund, cam comercial, dar plin de talent: Cecil B. de Mille.

Jessie Lasky, fost saxofonist, apoi director de cabaret, devine producător de filme împreună cu cumnatul său Samuel Goldfish (care mai tîrziu îşi luă numele de Goldwyn). Capitalul lor de 25 000 de dolari este consacrat achiziţionării drepturilor unor piese de succes *The Squawman* [Omul piele-roşie] şi angajării unui actor cunoscut, Dunstin Farnum. Titlul şi vedeta le dublează miza, căci vor vinde exclusivitatea filmului înainte de a fi început să i se turneze primul metru.

Lasky închiriază la Hollywood, cu 200 de dolari, un şopron părăsit, îl transformă în studio şi încredinţează regia lui Cecil B. de Mille, fratele unuia din finanţatori. După acest excelent început, compania prosperă. Cecil B. de Mille produce în fiecare lună un mare film, punîndu-şi în valoare experienţa sa de autor dramatic. De la teatru ia subiecte şi actori, de la Griffith groplanurile şi un decupaj bine studiat. Ştie să folosească expresiv şi rafinat luminatul artificial. Faptul că s-a servit de limbajul cinematografic îl va deosebi pe Cecil B. de Mille de Le Bargy în această a doua tentativă pentru „filmul de artă“. *The Cheat*[1], 1915, are un succes relativ în Statele Unite, dar în Franţa este primit ca o capodoperă. După cum declara Léon Moussinac în

---

[1] Vezi nota de la p. 99. — *N.T.*

1925, de la 1894 încolo numai două date merită să fie reținute în istoria cinematografului: *Sortie des Usines Lumière* și *Forfaiture*.

Publicul bulevardelor, lipsit de teatre, se felicită că regăsea în cinematograf drame demne de un Bernstein sau Kistemaekers. De pildă, o femeie de lume, după ce primește de la un japonez o foarte mare sumă de bani, este însemnată cu fierul roșu pentru că a refuzat să-i cedeze. Delluc numea *The Cheat*, *Tosca* cinematografului. Dar criticii europeni au admirat în opera lui Cecil B. de Mille mai ales folosirea sistematică a groplanurilor, eclerajele în clarobscur, excelentul montaj al lui Hector Turnball, sobrietatea jocului actorilor. Azi, după treizeci de ani, rotirea ochilor. încruntarea sprîncenelor, gesturile japonezului din acest film ne par grandilocvente, aproape comice. După cum se vede sobrietatea este ceva relativ. Sessue Hayakawa văzut azi ne va face impresia că transpune în expresia feței gesticulația italiană decadentă.

Quo Vadis și *Cabiria* dăduseră Americii gustul pentru montările grandioase. Cecil B. de Mille se va grăbi să se specializeze în acest gen. Sub această influență latină, Griffith pornește la realizarea filmului *Judith de Béthulie*, căruia îi urmează *Birth of a Nation*, adevărată operă-cheie.

Acțiunea se petrece în perioada războiului de secesiune. Scenariul e făcut de Frank Wood și de Griffith după foarte prostul roman *The Clansman* [Omul clanului] al reverendului Thomas Dixon. Este o glorificare a faimoasei organizații rasiste Ku-Klux-Klan. Filmul, care costase peste 100 000 de dolari, este realizat în nouă săptămîni de turnare. Exterioarele alese în împrejurimile Hollywoodului au un rol important în film. Vechea echipă de la „Biograph“ furnizase vedetele: Mae Marsh, Lilian Gish, Henry Walthall, Robert Harron, pe lîngă care găsim personalități sortite unei strălucite cariere: Bessie Love, Eugène Pallette, Donald Crips, Sam de Grasse, Raoul Walsh etc. Operator e neobositul Billy Bitzer. O întreagă armată de figuranți este mobilizată pentru a reconstitui episodul cel mai important al filmului: bătălia de la Petersburg, descrisă în roman doar într-o jumătate de pagină. Cele 1 500 de planuri din *Nașterea unei națiuni*, montate cu grijă sub direcția lui Griffith, alcătuiesc un film de douăsprezece bobine[1], a căror proiecție durează aproape trei ore[2]. După obiceiul european, este comandată o partitură muzicală specială, pe care o va scrie compozitorul J.C. Breil. Afară de bătălia de la Petersburg, părțile de senzație sînt: o reconstituire fidelă a asasinatului președintelui Lincoln, ședințele parlamentului negru, uciderea unei tinere albe de către un negru libidinos, salvarea în ultimul moment de către Ku-Klux-Klan a nevinovatei familii Cameron.

Cariera filmului este marcată de incidente violente. Charles Eliott, la Universitatea din Harvard, O.G. Villard și Francis Hackett, în revistele liberale „The Nation“ și „New Republic“, protestează cu tărie, iar Asociația pentru emanciparea poporului de culoare cheamă publicul la manifestație împotriva „acestei tentative premeditate de a descrie ca pe niște fiare zece milioane de americani“. În numeroase orașe, primele reprezentații ale filmului produc încăierări violente, cu răniți și chiar cu morți... *Nașterea unei națiuni* reflectă un rasism violent care lasă departe în urmă pe acela din romanul de mare succes *Gone with the Wind* [Pe aripile vîntului]. Negrii sînt descriși ca niște sclavi orbi sau ca niște criminali stupizi stăpîniți de obsesia furtului, violului și crimei. Un republican, care ar ține cu negrii, este descris ca un odios „colaboraționist“, iar Klanul, acest strămoș al sîngeroșilor S.S., este reprezentat ca o armată eroică de americani cinstiți... Să-l considerăm oare pentru aceasta pe Griffith ca un „fascist“ ruinat, el și familia lui, de războiul de secesiune? Ar însemna să simplificăm prea mult datele problemei. Rasismul de sudist al lui Griffith, formă exasperată a unui sentiment răspîndit pretutindeni în Statele Unite, este, ce-i drept, greu de suportat pentru cineva dintr-o țară latină, unde prejudecățile de culoare au fost în parte distruse de Revoluția Franceză. Și apoi să nu uităm că Griffith, pe de altă parte, urăște opresiunea cînd este exercitată de albi asupra albilor. Dacă lăsăm la o parte „problema negrilor“, Griffith este un umanitarist, dornic de progres și sincer idealist.

Polemicile violente provocate de *Nașterea unei națiuni* au determinat creșterea succesului comercial. Numărul de spectatori a atins cifra de o sută de milioane. Cariera filmului a durat cincisprezece ani plini. Patruzeci și patru de săptămîni consecutive a fost proiectat la „Liberty Theatre“ din New York, treizeci și cinci la Chicago, douăzeci și două la Los Angeles. După nouă luni filmul fusese reprezentat de 6 266 de ori la New York. Cîștigurile au fost imense. Secretarul lui Griffith, J.D. Barry, care, împotriva voinței lui, subscrisese 700 de dolari, cîștigă de 20 de ori miza. Aitken, de la „Mutual“, își înzecește imediat cei 25 000 de dolari angajați. Griffith, care investise în film tot salariul și viitoarele lui beneficii, cîștigă într-un an mai mult de un milion (pe care se va grăbi să-l înece în *Intolérance)*. *The Birth of a Nation* a adus, zice-se, în total, douăzeci de milioane beneficiu net, record nerealizat pînă acum (cele treizeci și patru de milioane produse de un alt film sudist, *Pe aripile vîntului*, au fost în dolari devalorizați).

---

[1] Circa 6 000 de metri. — *N.T.*

[2] Un plan, un cadru are aici o durată mijlocie de 7 secunde; montajul este deci foarte trepidant. — *N.T.*

Opera lui Griffith, jucată în teatre scumpe, cu doi dolari fotoliul, dovedea cu prisosință existența în Statele Unite a unei clientele capabile să amortizeze producțiile foarte costisitoare. Și astfel filmul lui Griffith a revoluționat cinematograful american pe plan financiar, permițînd Hollywoodului să întreprindă de atunci înainte montări grandioase și fastuoase, mai fastuoase chiar decît cele italiene. Drumul superproducțiilor și al onorariilor fabuloase era deschis.

Importanța filmului *Nașterea unei națiuni* este de asemenea considerabilă pe plan artistic (cu toate că i se poate prefera geniala — și întrucîtva nebuneasca — operă *Intolérance)*.

Scenariul era de o frumoasă puritate de linie și textul bine ritmat, avea o admirabilă progresie dramatică. Cele mai izbutite pasaje sînt bătălia de la Petersburg și sinuciderea Florei Cameron.

Secvența bătăliei de la Petersburg este un model de mînuire a maselor și un model de amploare. Începe cu imaginea unei familii refugiate pe o colină. Imaginea apare mai întîi proiectată pe un cașeu circular negru. După moda acelei epoci, astăzi complet căzută în desuetudine, Griffith folosea din belșug măștile sau cașeurile, pentru a rupe monotonia dreptunghiulară a ecranului, prea asemănător cu încadrarea unei scene de teatru. Cașeul de care vorbeam se va deplasa spre fundul văii, unde se zăresc armatele înaintînd în rînduri regulate spre locul bătăliei. După regula griffithiană a ubicuității, secvența se desfășoară în trei locuri diferite: orașul Atlanta în flăcări, camera în care familia Cameron ascultă înfiorată zgomotul îndepărtat al bătăliei și mai ales, cîmpul de luptă unde „micul colonel" (Henry B. Walthall) se bate cu desperare.

Griffith alternează cu o artă perfectă şi nouă planurile foarte depărtate (înaintarea armatelor) cu planurile foarte apropiate (mîna care împarte cu zgîrcenie boabele prăjite, ultimele rezerve sudiste). Deseori imaginile ating culmi de epopee: micul colonel înfigîndu-şi drapelul în gura unui tun inamic sau vastele desfăşurări de oşti într-un peisaj învăluit de fum. În această învălmăşeală generală, destinul individual al eroilor nu se pierde niciodată din vedere, Stendhal, cu o înaltă artă, făcuse să dispară bătălia de la Waterloo în spatele lui Fabrice. Dar nu la Stendhal ne gîndim noi, ci la *Război şi pace* al lui Tolstoi sau, poate mai mult încă, la *Mizerabilii* lui Victor Hugo. Totuşi, psihologia eroilor lui Griffith rămîne destul de sumară.

Chiar atunci cînd rasismul lui Griffith ne revoltă, sîntem totuşi izbiţi de frumuseţea imaginilor, de perfecţiunea absolută a montajului. Măiestria acestui artist se întrece pe sine în finalul filmului. Cavalcada albă a Ku-Klux-Klanului alternează cu panica Cameronilor asaltaţi de o armată de negri. În introducerea acestei secvenţe de sfîrşit, cadrele se succed într-o ordine devenită clasică: plan foarte depărtat al cabanei singuratice din cîmpie; plan mai apropiat al exteriorului care înconjură cabana, apoi vederea generală a interiorului acesteia; planuri americane ale diverşilor eroi, groplanuri ale obiectelor. Această expunere clasică, prin măriri succesive, reaminteşte procedeele unor romancieri din secolul al XIX-lea. Griffith răspundea de mult conducătorilor de la „Biograph", speriaţi de îndrăznelile lui foarte îndepărtate de convenţiile teatrale: „Dickens scria întocmai cum procedez eu astăzi; numai că povestea mea e în imagini; iată singura diferenţă".

În *Naşterea unei naţiuni* acţiunea dramatică este mereu în acord perfect cu decorul natural sau cu construcţiile de studio (care erau, desigur, cam primitive pe vremea aceea). Aceste raporturi dialectice: om-peisaj, natură-artificiu ne învaţă lucruri din care suedezii, mai mult ca oricare alţii, vor trage mari foloase. Trebuie însă să spunem că aceste imagini perfecte nu scuză cromolitografiile hidoase cu care se încheie filmul, reprezentînd pe Molohul războiului care îşi sfîşie victimele omeneşti. Lipsa de gust a lui Griffith apare aici în toată goliciunea ei. Există la acest autodidact plin de forţă o naivitate care supără adesea spiritele europene, atunci cînd, ca în imaginea de mai sus, acest cusur nu se asociază cu o generozitate adevărată.

Dacă urmările acestui film sînt imediate în Statele Unite, ele sînt mult mai puțin considerabile în celelalte țări. În Franța, cenzura consideră proiectarea acestei opere violent rasiste ca inoportună, mai ales în acel moment, cînd trupe coloniale luptau pe front. Astfel, acest film este văzut în Franța cu șapte ani întîrziere, după ce o sută de alte filme îi popularizaseră învățăturile. A fost nevoie de reculul istoriei pentru ca Europa să înțeleagă că 8 februarie 1915, data reprezentării filmului *Nașterea unei națiuni*, este prima zi de domnie universală a Hollywoodului.

XIV. THOMAS INCE, D.W. GRIFFITH, CHARLIE CHAPLIN ATING CULMILE ARTEI LOR

(America, 1916 — 1918)

După *Naşterea unei naţiuni*, cea mai tînără industrie americană devine conştientă de forţa sa. Foştii negustori de haine vechi, samsari de bîlci şi vînzători ambulanţi îşi au acum sediul în Wall Street. Directorii de bancă nu-şi mai bat joc fără precauţii de accentul străin sau de vorbirea confuză a acestor oameni de afaceri — „oameni care ştiu să facă bani". O dată trustul dispărut, uriaşe combinaţii se ridică. Circuitul „Paramount" grupează cinci mii de săli şi „First Naţional" aproape tot atîtea. Pe lîngă „Mutual" se naşte tot atunci o formidabilă societate de producţie, „Triangle" [Triunghiul], susţinută de banca „Kuhn Loeb", şi — zice-se — de „Standard Oil" al lui Rockefeller. Această companie intenţiona să se specializeze în superproducţii destinate teatrelor de doi dolari fotoliul. Aitken, sufletul combinaţiei, încredinţează destinele ei regizorilor.

D.W. Griffith, Thomas Ince şi Mack Sennett sînt cele trei laturi ale „Triunghiului". Ei angajează, poate cu mai puţină siguranţă în alegere, actori renumiţi ca Louise Glaum, Bessie Bariscale, Dunstin Farnum, William S. Hart şi Douglas Fairbanks. Acesta din urmă, abia trecut de treizeci de ani, cucereşte masele prin talentul său la toate exerciţiile fizice şi prin inepuizabilul optimism al zîmbetului său. El devine în ochii publicului imaginea entuziastă a tinerei Americi, curajoasă şi cuceritoare. Este mai mult decît un actor, este un tip omenesc, la fel de vivace şi de universal ca şi cel creat de Chaplin, un tip pe care, în perioada unui alt război, vor încerca să-l perpetueze — asemenea unor reflectări în oglindă, fiul său Douglas Fairbanks-junior şi Errol Flynn. Douglas Fairbanks-senior, erou modern, este — ca să-l parafrazăm pe Léon Moussinac — un sportiv care gîndeşte repede, plesneşte de sănătate, de prezenţă de spirit, de bună dispoziţie şi de îndrăzneală, de instinct, de forţă şi de libertate.

Fără ironia sa, Fairbanks ar fi devenit un plicticos afiş de propagandă. Primii săi scenarişti — cuplul Anita Loos-John Emerson — nu se abţin de a-şi bate joc de defectele şi de laturile ridicole ale vieţii americane. Douglas, la începuturile sale, este un nou „Baron de Crac". Mai tîrziu, el se va lua mai în serios şi nu va şti să se ferească de oarecare îngîmfare. Douglas Fairbanks devine un mit şi Griffith contribuie la crearea acestui mit. Griffith supervizează primele douăsprezece filme ale lui Fairbanks şi scrie scenariul filmului *The Lamb* [Mieluşelul] regizat de Christy Cabanne. El avea să dirijeze, împreună cu Allan Dwan, primele mari succese ale acestui actor care va cunoaşte după 1918 o glorie universală.

Mary Pickford, mai tîrziu soţia lui Fairbanks, întruchipează, pentru americanii de atunci, idealul feminin. Cu buclele ei blonde luminate printr-un ecleraj retroproiectat, cu rochiţele ei proaspete şi simple, cu faţa ei rotundă de păpuşă de faianţă, această creatură cam idealizată, în parte prelucrată de Griffith, este în acelaşi timp şi un excelent om de afaceri. De la douăzeci de dolari, cît încasa săptămînal în 1909 la „Biograph", sare la 1 000 de dolari în contractul cu Zukor, care în curînd îi va dubla salariul şi-i va garanta 104 000 de dolari pentru doi ani. Totuşi, nemulţumită, intră în tratative cu „Mutual". Zukor, ca să păstreze mai departe această blondă mină de aur, va trebui să-i garanteze un minimum de un milion, pentru următorii doi ani. Cu acest onorariu, Hollywoodul atinge un plafon care nu va mai fi depăşit. Vedetele de azi au venituri proporţional mai mici.

Sume imense sînt investite în regia de filme. Thomas Ince lansează în vara anului 1916 un film pacifist *Civilisation* [Civilizaţie], pentru susţinerea candidaturii lui Wilson la preşedinţie. William Fox montează un luxos *Carmen* cu Theda Bara. Cecil B. de Mille produce, cu Géraldine Farrar, un alt film *Carmen* concurent, apoi un film *Ioana d'Arc*, care este o pledoarie pentru cauza aliată. Filmele de război succed filmelor pacifiste: *Neveste de război* de Herbert Brennon, *The battle cry of Peace* [Strigătul războinic al păcii] şi vreo zece alte filme intervenţioniste produse de fraţii Warner sau de Stuart Blackton, care îşi reamintise că e englez. După *Intoleranţă*, Griffith turnează — în parte pe frontul francez — mai multe filme de propagandă şovină: *The heart of the World* [Inimile lumii] şi altele; iar *O floare printre ruine* va face din Erich von Stroheim vedetă mondială, datorită creaţiei sale în rolul unui ofiţer neamţ „bădăran".

Dar Europa în război, sătulă de propagandă, se entuziasma pentru povestirile din Far-West şi pentru exotismul lor; Europa va saluta pe Thomas Harper Ince ca pe un geniu.

Acest vînzător de peliculă a cărui principală preocupare era banul, acest producător căruia i se atribuia regia unor filme realizate de fapt de subalterni va avea paradoxala soartă să dezvăluie arta cinematografică esteţilor unei Europe pentru care Griffith rămînea încă necunoscut. Influenţa lui Ince asupra cinematografiei suedeze şi franceze este capitală, ca şi asupra primilor realizatori sovietici. Pentru a explica acest entuziasm greu de închipuit dacă vizionăm azi filmele conservate în cinemateci, vom cita rîndurile scrise de Louis Delluc despre filmul *Cucerirea aurului*, operă azi aproape uitată:

„Acest film reprezintă tot ce arta cinematografică a realizat mai uimitor. Acest magnific poem vizual... este un joc perpetuu şi miraculos, natural şi just, care nu cade niciodată în inutile efecte rembrandtiene; un joc al luminii şi al vieţii.

Priviţi... aceste prim-planuri parcă ieşite din mîna unui Goya, unui Besnard sau unui Blanche de dincolo de mormînt. Şi mişcarea fuge, fuge, ne smulge din loc, şi inima noastră zvîcneşte. Galopuri nebune — şi originale — pe drumuri luminoase, prin lirismul norilor de praf şi prin sălbăticia precisă şi arzătoare a verdeţii, a vîntului, a soarelui, toate acestea ne fac să nu ne putem stăpîni admiraţia.

Filmele lui T.H. Ince ne-au obişnuit cu procedeele sale şi cu geniul său... Spectatorul, în faţa filmului «Cucerirea aurului» se simte copleşit de violenta sinceritate a poetului, a gînditorului, a omului... Acest om creează într-adevăr, iar filmul său — întocmai ca o simfonie, ca o pînză, ca o carte, ca o statuie — este o operă, şi nu o istorioară. Este opera cuiva. Acest poet e mondial. Thomas H. Ince e maestrul cinematografiei“.

Născut în 1880 dintr-o familie de actori, actor el însuşi din copilărie, T.H. Ince este mulţi ani un obscur comediant de turnee, care pentru a putea trăi devine din cînd în cînd chelner de restaurant. Nevastă-sa, actriţa Alice Kershaw, făcu parte din trupa de la „Biograph“ şi Ince joacă ocazional pentru Griffith, înainte de a dirija filmele lui Mary Pickford. Părăseşte apoi pe Laemmle pentru Kessel şi Baumann. În contul lor preia toată călărimea şi trupa unui circ ambulant şi înfiinţează o societate: „Bison 101“, filială a lui „Mutual“.

La început Ince este totodată vedetă, scenarist și regizor al primelor lui filme. Lucra singur la aceste bande de 300 m realizate aproape exclusiv în exterioare. Războiul de secesiune și Far-Westul devin specialitățile sale. Se inspiră de la Tom Mix şi Broncho Billy, ba chiar şi de la marfă mai ieftină, de la circuri, cromolitografii, teatre americane consacrate epopeii pionierilor. Prin acest folclor el ajunge la viaţa populară contemporană şi chiar mai îndepărtată a ţinuturilor cucerite de curînd.

Acest fost actor se dovedește un mare organizator. Învață să dirijeze șarje de cavalerie, mulţimi, încăierări, bătăi cu pumni zdraveni. Într-unul din rarele filme dinainte de război care ne-a fost păstrat *(Cînd Lee se va preda)*, anterior cu doi ani *Nașterii unei națiuni*, arată în scenele de război o măiestrie poate chiar superioară aceleia a lui Griffith din vremea aceea. Rămîne însă inferior acestuia în dirijarea și descoperirea actorilor. „Bison 101“ n-a fost, ca „Biograph“, o pepinieră de stele. Totuși Ince are meritul cîtorva revelații. Astfel William S. Hart îi datorează succesul său. Acest William Hart, „omul cu ochii limpezi“, îmbinare de dramatism, pudoare și reținere cu parfum hughenot, întrece cu mult vulgara dezinvoltură a clasicului cow-boy. Sessue Hayakawa debutează și el cu Ince în *The Thyphoon* [Taifun] (1914).

Ince rămîne mai profund american decît Griffith, la care sînt vizibile aporturi franceze, engleze, italiene, scandinave și mai tîrziu germane. Acest poet al Far-West-ului, în epoca de glorie pe care i-o adusese „Triangle“, abandonează aproape complet regia. Cu excepţia ambiţioasei sale opere *Civilizație*, el lasă în seama unei echipe de tineri realizarea filmelor. Acești tineri sînt formați de el. Reginald Barker în primul rînd. Nu Ince a regizat celebrele filme „Triangle“ pe care publicitatea i le atribuia lui, filme ale căror titluri franțuzești au făcut să viseze o întreagă generație *(Carmen din Klondyke*, *The Aryan* [Arianul], *Aceea care plătește*, *Blue blaze Rawden* [Omul cu ochii albaștri].

Nu trebuie însă să conchidem de aici că Ince este un mit, creat fără voie de Delluc și amplificat de „istoriografi“ de mîna a doua. El a participat efectiv la opere a căror unitate nu se datorește numai Far-West-ului și temelor populare devenite clasice: cow-boy-ul, haiduc făcător de dreptate, orașe de lemn străbătute de cavalcade înecate în praf, nevinovata persecutată, crîșma *saloon*, pocherul unde revolverele se descarcă singure, luptele pe viață și pe moarte între adversari în zdrențe rostogolindu-se în praf și în noroi.

Majoritatea scenariilor acestei serii i-au fost furnizate de inepuizabilul Gardner Sullivan, fost ziarist (încă și azi scenarist la Hollywood). Dar întotdeauna Ince colabora la *decupaje* (o noutate pe atunci).

Acest curios autor, care se lăuda că nu citise o singură carte, este poate, în America, primul care va ști să întocmească un manuscris amănunțit, cadru cu cadru, plin de indicații minuțioase. Cînd isprăvește această operație importantă, el încredințează direcția regiei unor asistenți, cu consemnul imperios de a se conforma strict instrucțiunilor scrise de el în scenariu. O dată filmarea terminată, Ince redevine maestrul lucrării, supraveghindu-i personal montajul. Pe atunci, un film folosea puțini colaboratori. Aportul lui Ince a fost deci mult mai mare decît acela al multor realizatori contemporani. Ince poruncește imaginile, chiar dacă nu le execută personal. Acest Inaudi[1] al limbii cinematografice, dacă este, prin unele aspecte de organizare, strămoșul producătorilor americani, mai este și, aproape fără să vrea, un mare poet liric, stăpînit de simțul tragicului, de gustul epic al luptei și cuceririi, de prezența plină de farmec a naturii cu tot zbuciumul ei.

În schimb, acest om incult se pierde atunci cînd se depărtează de Far-West. Dacă William S. Hart își schimbă cămașa cu carouri pe una scrobită, de smoking, pe loc acțiunea lîncezește (ca în *Lupii).* Dacă Ince se încumetă la subiecte internaționale *(The Civilisation* [Civilizație], *Cei trei mușchetari*, *Trăiască Franța!* etc.) zăpăcirea este aproape sigură. O singură excepție totuși: filmul *Italianul*, o răscolitoare descriere a vieții emigranților la New York.

Societatea „Triangle", care înseamnă apogeul lui Thomas Ince, se distinge ea însăși prin descoperirea unui tînăr, mare actor, sensibil, arzător și mîndru: Charles Ray; mai tîrziu, Hollywoodul, în evoluția lui, va depăși metodele, mijloacele, procedeele instinctive ale acestui producător. După 1918, devenit independent, Ince înființează împreună cu cîțiva realizatori de valoare (printre care Maurice Tourneur) Compania „Associated Producers", care avea să eșueze atît în artă cît și în afaceri. Thomas Ince moare înainte de vreme, în 1924, în urma unei intoxicații alimentare.

---

[1] Calculator mental italian născut la Onorato în Piemont, în 1867. Publică un calendar în 1899 cu titlul Calendar perpetuu. Avea o memorie fantastică a cifrelor.

Indiferent de părerea lui Delluc, „Griffith a mers mai departe decît Thomas Ince“ (L. Moussinac) şi a fost cu adevărat „primul nume în cinematograf“ (L. Moussinac). *Intolérance* marchează apogeul său şi totodată pe acela al filmului american.

Pentru acest film, Griffith îşi angajează tot creditul său comercial cîştigat cu *Naşterea unei naţiuni*. Va tocmi o întreagă armată de figuranţi şi de actori şi va construi decoruri uriaşe. Cel mai mare dintre ele, un palat babilonian, măsurînd 1 600 m în adîncime, fusese împrejmuit cu turnuri de 70 m înălţime. Scena cu *Ospăţul lui Baltazar* va folosi un număr de 4 000 de figuranţi, iar Billy Bitzer, în faţa unei asemenea privelişti vaste, va trebui să ia vederile dintr-un balon captiv. Griffith pretinde că într-o singură fotografie, aceea a armatelor persane, ar fi încăput 16 000 de persoane. Transportul, aprovizionarea şi comandamentul acestor mari batalioane — a căror plată atingea adesea 12 000 dolari pe zi — au necesitat instalarea de linii telefonice şi de căi ferate. Parapetele Babilonului, înalte cît o casă cu patru etaje, erau „practicabile“, adică puteau fi efectiv folosite: două cvadrige cu patru cai se puteau încrucişa pe ele. Apoi, Griffith reconstituie Parisul din veacul al XVI-lea, precum şi Ierusalimul din vremea lui Cristos. Şaizeci de mii de figuranţi, lucrători, actori, tîmplari, tehnicieni etc., sînt folosiţi în cele douăzeci şi două de luni şi douăsprezece zile cît a ţinut producţia.

Cheltuielile, bineînţeles, au fost enorme. *Ospăţul lui Baltazar* a costat 250 000 de dolari, iar preţul total al filmului atinge 2 milioane, sumă foarte des depăşită în producţiile americane actuale, dar în dolari astăzi foarte depreciaţi. În 1936, realizarea din nou a filmului *Intolérance* ar fi costat 12 milioane. O sută de mii de metri de peliculă trec prin aparatele de filmare ale lui Billy Bitzer şi colaboratorului său Carl Brown. Acest kilometraj corespunde cu 76 de ore de proiecţie. Dar în timpul celor două luni, cît a durat montajul său, *Intolérance* este redus la patrusprezece bobine, ceea ce reprezintă ceva mai mult de trei ore de proiecţie, durată ce nu depăşeşte cu mult pe aceea a lui *Birth of a Nation*.

La 5 septembrie 1916, această costisitoare producţie, anunţată cu o publicitate de proporţii uriaşe, îşi începe cariera la „Liberty Theatre“ din New York, unde ţine afişul timp de douăzeci şi două de săptămîni. Dar în faţa marelui public american şi străin, eşecul este aproape total. Întreprinderea se soldează cu un deficit de peste un milion dolari, pe care Griffith, care finanţase o parte din film, se angajează să-l acopere. Se zice că tot restul carierei sale și l-a petrecut plătind aceste datorii. N-a avut bani nici pentru dărîmarea uriașului său Babilon făcut din lemn și *stazz*[1]. Și astfel ruinele acestuia aveau să domine simbolic Hollywoodul timp de zece ani.

Această uriașă operă a fost — cum avea să se recunoască zece ani mai tîrziu — un *film de avangardă*. De aici i se trage și insuccesul. Încă și astăzi *Intolérance* poate deconcerta chiar un public de cunoscători. Această „dramă solară a tuturor erelor umanității" *(Sun Play of the Ages)* — cum o numea Griffith — conține patru părți: *Căderea Babilonului*, *Pasiunea lui Crist*, *Sfîntul Bartolomeu*, iar la sfîrșit o dramă modernă: *Mama și legea*. Nici o legătură între cele patru episoade, afară doar de tema vagă a *Intoleranței în luptă cu dragostea și caritatea* și poate și un laitmotiv plastic, o imagine inspirată de Walt Whitman, o tînără femeie (Lilian Gish) balansînd un leagăn într-un vag decor merovingian.

Aceste patru episoade nu sînt prezentate separat, ci oarecum simultan. Principalul mijloc estetic și dramatic al filmului este *montajul alternat*. În *Nașterea unei națiuni* ni se arată pe rînd familia Cameron, negrii care îi dădeau asalt și călăreții Klanului care o salvau. În *Intolérance*, Griffith mută această ubicuitate a aparatului de filmare din spațiu în timp. Prin opoziție cu tragediile clasice, el stabilește „regula celor trei multiplicități": de timp, de loc și de acțiune.

„Cele patru episoade vor alterna — declara Griffith—. La început undele lor vor fi despărțite, lente și calme; dar încetul cu încetul se vor apropia și se vor îngroșa, tot mereu și tot mai iute, pînă la deznodămînt, cînd se vor topi într-un torent unic de emoție violentă".

În primele bobine, diversele episoade, a căror intrigă rămîne simplă, sînt prezentate în fragmente lungi. Dar încetul cu încetul acțiunea se complică, fragmentele se scurtează, alternanțele se precipită. *Patimile lui Isus* nu ocupă mai mult loc decît un „drum de cruce" la zidurile unei catedrale. Dar la sfîrșitul filmului, la deznodămînt, celelalte trei episoade, ajunse la paroxism, comportă fiecare o multiplicitate complexă. În Parisul din *Noaptea Sfîntului Bartolomeu* vedem succesiv străzile străbătute de oamenii Ligii, interioarele hughenoților îngrijorați, curtea lui Carol IX. La Babilon, trecem de la palatul lui Baltazar la carele cu boi ale lui Cirus, la parapetele cetății, la călăreții ce vor să prevină primejdia care îi amenință. În episodul modern acțiunea se desfășoară în patru locuri deodată: în celula unui nevinovat care-și așteaptă moartea; în curtea unde a fost ridicat eșafodul; într-un vagon-salon în care călătorește guvernatorul care ar putea grația; în sfîrșit, în automobilul care gonește în urmărirea trenului pentru a aduce dovada erorii judiciare. Montajul combină toate aceste acțiuni într-un năucitor crescendo, fragmentînd pînă la ultimele limite fiecare acțiune: roțile carelor persane alternează cu roțile locomotivelor, sîngele hughenoților pare a se vărsa laolaltă cu cel al babilonenilor decapitați, colbul șoselelor moderne se amestecă cu norii de praf care învăluie mulțimea venită să asculte ultimele vorbe ale lui Cristos, în timp ce Lilian Gish împinge încetișor veșnicul ei leagăn[1]. Forța lui Griffith este atît de mare încît acest talmeș-balmeș de imagini, departe de a provoca rîsul, stîrnește admirația.

---

[1] Amestec de ipsos, glicerină, dextrină și beton. — *N.T.*

Fiecare din episoade este însă tratat într-un stil foarte diferit. *Patimile*, interpretate de actori puțin cunoscuți (afară de Erich von Stroheim și de Bessie Love, care pe atunci erau ei înșiși debutanți), este o simplă suită de „tablouri vivante“ al căror stil seminarist aduce cu acel al *Pasiunilor* „Pathé“.

În scenele *Sfîntului Bartolomeu*, Eugène Pallette este tînărul îndrăgostit de Margery Wilson, iar Joséphine Crowell compune personajul plin de cruzime al Caterinei de Medicis. Acest episod mai larg dezvoltat este deseori tratat în planuri generale. Stilul său seamănă cu cel din *Asasinatul ducelui de Guise* nu numai din cauza identității costumelor de epocă.

În *Căderea Babilonului* găsim pe Alfred Paget, Constance Talmadge, Elmer Clifton și Seena Owen ca vedete, dar chiar și în figurație întîlnim artiști încă de pe atunci iluștri sau sortiți unui strălucit viitor: Douglas Fairbanks, Donald Crips, Noël Coward, Owen Moore, Carol Dempster, Nathalie Talmadge, Mildred Harris (soția lui Chaplin), Coleen Moore etc. Acest episod, impresionant prin regie și prin bogăția desfășurării, este, prin stil, foarte apropiat de *Cabiria*, inspirat probabil de școala italiană, de unde își trage puterea. Totuși autorul nu știe totdeauna să evite efectele de carnaval.

---

[1] „Un tohu-bohu care produce nedumerire și în care Caterina de Medicis îi vizitează pe săracii din New York, în timp ce Isus binecuvîntează pe curtezanele regelui Baltazar, iar armatele lui Darius iau cu asalt expresul de Chicago“, scria Delluc, în același articol în care vorbea de măiestria cea mai paradoxală și cea mai prodigioasă a lui Griffith în *Intolérance*.

Mama și legea are ca vedete pe Robert Harron și Mae Marsh, iar în roluri mai mici pe Monte Blue și Tod Browning. Prin lungimea și perfecțiunea lui, acest episod este partea principală a operei. Stilul său este simplu și foarte realist, original și puternic. Această parte a fost realizată încă din 1914, înaintea celorlalte, imediat după ce Griffith terminase luările de vederi pentru *Nașterea unei națiuni*. Această dramă contemporană reprezintă nucleul filmului *Intolérance* în jurul căruia alte episoade se grupează ca trei uriașe metafore.

Ideea din *Mama și legea* fusese sugerată lui Griffith de două evenimente: un sîngeros conflict între muncitori și patroni, obiect al unei anchete parlamentare, și un fapt divers de la rubrica criminală, afacerea Steilow. Secvența împușcăturilor, cînd poliția trage în greviști, este secvența principală din prima parte a filmului, la care se mai adaugă încă două fragmente, pe bună dreptate celebre: procesul și salvarea condamnatului.

Secvența cu greva (care a avut o oarecare influență asupra filmelor *Potemkin* (Eisenstein) și *Mama* (Pudovkin) arată, alternativ, birourile unde patronul și directorul vorbesc la telefon, locuințele muncitorilor unde familiile se alarmează, baricadele polițiștilor, strada unde cad combatanții greviști, interiorul uzinei, femeile înspăimîntate, puștile care trag. Într-un admirabil contrapunct de imagini, Griffith trece necontenit de la groplanuri la planurile generale și, viceversa, de la fragmentele lungi de peste 3 m la altele scurte de nouă imagini fotografice, adică de o durată de o jumătate de secundă...[1] În procesul intentat lui Isus întîlnim imagini de mîini frumoase și crispate, ca în *Punerea pe cruce* executată de operatorul Mathias Grünewald. Griffith mai folosise din belșug în 1914 groplanuri de mîini și picioare într-o foarte frumoasă secvență din *Conștiința răzbunătoare* — film altfel destul de mediocru. În *Intolérance* salvarea condamnatului este ritmată prin readucerea repetată pe ecran a curiosului mecanism care acţionează declanşarea cuţitului ghilotinei. Montajul atinge aici culmile artei.

---

[1] Filmul, pe vremea aceea, avea 18 imagini pe secundă, nu 24 ca astăzi. — *N.T.*

În acest film Griffith face totul: dirijează masele şi actorii (cu ajutorul unui stat-major în care figurează W.S. Van Dyke, Tod Browning, Erich von Stroheim), supervizează decorurile, costumele, fotografia, muzica, asigură montajul. De altminteri, tot el a fost şi autorul scenariului. Scenariul care fusese scris la începutul filmării era doar o schemă generală, fără decupaje prealabile. Scenariul efectiv avea să fie în bună parte improvizat pe teren, în mers şi cu folosirea aproape numai a luminii solare.

Atotputernicia regizorului — foarte rară în munca cinematografică — are evidente avantaje, dar şi inconveniente. Acest mare creator avea idei cam confuze şi o completă absenţă a simţului ridicolului, cusururi la care se adăuga şi un pedantism de autodidact şi o enormă încredere în geniul său. Toate acestea îşi dau curs liber chiar de la începutul filmului, chiar de la *generic*[1], unde personajele sînt botezate: *Drăguţa nr. 1*, *Muşchetarul şandramalelor*, *Prinţesa adorată*, *Neiubeaţa nr. 1*, *Ochi negri*, *Nazareteanul*, *Fata din munţi*, *Poetul-rapsod*... Iar subtitlurile depăşesc ca ridicol chiar pe cele din *Cabiria* — modelul lor de inspiraţie. Un lirism emfatic este amestecat de-a valma cu naive indicaţii contabile asupra preţurilor în dolari, cu date de erudiţie istorică şi cu informaţii asupra numărului de figuranţi. Din fericire, aceste comice impurităţi se pierd, întrucîtva antrenate de mişcarea puternicului curent al filmului. Ele sînt ceva mai aparente la sfîrşit, în sumara concluzie a filmului, viziune apocaliptică a războiului de mîine, cu bombardarea New Yorkului, iar la sfîrşit cu prăbuşirea tiraniei şi instaurarea *Păcii universale asigurate prin Dragostea perfectă*.

Intolérance a avut o carieră foarte anevoioasă în afara graniţelor americane. Aplaudat de regele Angliei, filmul este totuşi mutilat de cenzura britanică. Pentru pacifismul său, el e interzis în Europa continentală în toată perioada războiului, iar francezii nu vor permite niciodată proiectarea *Nopţii Sfîntului Bartolomeu*. Aceste eşecuri îl îngrijorează pe Griffith, deja încolţit de creditori. Se va resemna la ciopîrţirea filmului şi la prezentarea lui în episoade separate. Opera nu parvine totuși să se impună publicului și critica europeană rămîne reticentă.

---

[1] Partea de la început a filmului, în care se indică spectatorului numele filmului şi al celor care au participat la realizarea lui. — *N.T.*

Licența fusese cumpărată, înainte de Revoluția din Octombrie, de un distribuitor rus, care, bineînțeles, nu-l mai putuse proiecta. Printr-o întîmplare norocoasă, copia este găsită și proiectată de direcția cinematografiei sovietice. Cîțiva tineri entuziaști, pe nume Kuleșov, Eisenstein, Pudovkin, sînt primii care au înțeles importanța mesajului lui Griffith și i-au dat adevăratul lui sens.

Compania „Triangle", care produsese *Intolérance*, va fi lichidată după doi ani de activitate. După dizolvarea acesteia, cei trei regizori fondatori înființează o altă companie: „Associated Artists". Societatea, sprijinită de întreprinderile „Dupont de Nemours", este formată din trei vedete: Mary Pickford, Douglas Fairbanks și Charlie Chaplin. Noua combinație mai admite și pe un al patrulea, pe Griffith.

„Artiștii asociați" produc ultima capodoperă a lui Griffith: *The broken Blossom* [Crinul sfărîmat], cunoscut în Europa mai ales sub titlul său francez: *Le Lys brisé*. După *Intolérance*, Griffith mai realizează, pe lîngă mediocrele sale filme de război, cîteva filme sentimentale în care Lilian Gish, în roluri de foarte tînără fată persecutată, imită — și o întrece — pe Mary Pickford. Ea avea să fie vedeta din *Le Lys brisé*, în rolul unei copile martire, iubită de un chinez sentimental (Richard Barthlemess) și chinuită de tatăl ei, un boxer brutal (Donald Crips), care, pînă la urmă, o omoară. Toată acțiunea este centrată pe acești trei actori și Griffith, ca pentru a i se ierta fastuosul *Ospăț al lui Baltazar*, se mărginește aici la un singur decor important: o stradă sărăcăcioasă din cartierul chinezesc Limehouse din Londra. Această renunțare la regiile grandioase îl va face să-și modifice și maniera. Totul va fi de acum încolo subordonat studiului caracterelor. Se va acorda cea mai mare atenție exprimării unor sentimente simple, dar nuanțate. *Atmosfera* mediului de periferie, a mahalalei, a străzilor încețoșate, a prăvăliilor mizere devine *personaj de dramă*. Fără să putem vorbi, pentru acea epocă, de influențe reciproce propriu-zise, trebuie să recunoaștem că Griffith merge pe aceeași linie cu eforturile suedeze și contribuie, poate, prin acest film, la crearea *Kammerspiel*-ului german.

The broken Blossom [Crinul sfărîmat] este un imn înălțat tinereții și talentului Lilianei Gish. Firava actriță este de neuitat în scena în care, încolțită de călăul ei, se învîrtește în capcana îngustă a unui dulap, încovoindu-şi spatele de groază şi încleştîndu-şi graţioasele şi delicatele ei mîini. Un montaj riguros pune în valoare această scenă rămasă celebră, şi care este nuanţată cu un oarecare sadism puritan. Fotografia, învăluită, estompată şi ameţitoare ca o vrajă, face cu succes uz de artistice efecte de *flu*. În ciuda dulcegăriei unui subiect procurat de romancierul englez Thomas Burke şi a zugrăvirii puţin cam şarjate a „brutei“, Griffith evită aici aproape întotdeauna greşelile de prost gust, foarte rar absente în celelalte filme ale sale.

*

Lui Charlie Chaplin i-au trebuit doar cîteva luni pentru a cuceri o glorie pe care nici Griffith, nici vreun alt american nu o atinsese. Arta lui se copsese în cursul anului 1915, cînd compusese vreo cincisprezece filme pentru firma „Essanay“. *The Tramp* [Vagabondul], prima sa capodoperă, cuprinde o scenă aproape tragică: momentul cînd Charlot, îndrăgostit de fata fermierului, află că ea are un logodnic. Acelaşi tragic îl regăsim şi în filmul său, destul de mediocru, *Carmen*, în momentul morţii lui Don José.

Primele filme „Essanay“ se deosebesc încă cu greu de schеciurile comice „Keystone“. Dar în curînd tonul lor se va umaniza şi satira socială va apărea în *Work* [La muncă], *Shanghaied* [Marinar în drum spre Shanghai], *The Bank* [La bancă] sau în *Housebreaker* [Charlot spărgător]. De la începutul acestei serii (şi pînă în 1923) Chaplin are ca parteneră pe frumoasa şi înduioşătoarea Edna Purviance, o tînără secretară, din care va face o mare actriţă. Edna Purviance va muri în 1958 uitată de toţi.

În 1916, Chaplin semnează cu „Mutual“ un contract de 670 000 dolari pentru douăsprezece filme: *The Floorwalker* [Charlot supraveghetor], *The fireman* [Charlot pompier], *The Vagabond* [Charlot muzicant vagabond], *One a.m.* [Ora unu antemeridiane sau Noctambulul], *The Count* [Contele impostor], *The Pawnshop* [Cămătarul], *Behind the Screen* [Îndărătul ecranului sau Charlot maşinist], *The Rink* [Charlot la patinaj], *Easy Street* [Strada liniştită sau Charlot poliţist], *The Cure* [Cura], *The Immigrant* [Emigrantul], *The Adventurer* [Evadatul]. Aproape toate sînt capodopere purtînd pecetea geniului. Lăsînd în urmă pe maestrul său Max Linder, Chaplin — după cum se exprimă Delluc, care vizionase filmele „Mutual“ — era egalul lui Molière. În aceeaşi epocă, Elie Faure[1], vorbind de Chaplin, îl evoca pe Shakespeare, și această părere a fost pe deplin justificată, douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, de opera sa *Limelight* [Lumina rampei]. În toate filmele sale de două bobine se desfășoară grația fizică a unui mim fără pereche. Dar aceste calități, ca și tehnica lui, sînt mijloace, nu scopuri.

Montajul filmelor lui Chaplin este primitiv și nu se deosebește mult de cel al vechilor filme ale lui Max Linder. Majoritatea scenelor sînt tratate în planuri generale. Chaplin va rămîne de-a lungul întregii sale cariere credincios acestei maniere. În timpul turnării filmului *Monsieur Verdoux*, Chaplin spunea regizorului său Robert Florey: „Filmările în plan general îmi sînt indispensabile: cînd joc, mișc din picioare tot atît cît și din cap". Și adăuga: „Eu nu sînt un om neobișnuit *(unusual)*. De aceea nu am nevoie de filmări din unghiuri neobișnuite".

Groplanurile apar deci la el numai cînd expresia feței are mult mai multă importanță dramatică decît mimica trupului. Eclerajele savante și travlingurile nu joacă aproape nici un rol în filmele sale. Toată tehnica este subordonată personajului. Aceasta nu înseamnă că, atunci cînd reglează o scenă, el nu va repeta de un mare număr de ori încercările. Pentru *Emigrantul*, care măsoară 500 de metri, operatorul său obișnuit, Rollie Totteroh — asistat de W.C. Forster — turnează pentru el 12 000 de metri de peliculă. I-au trebuit patru zile și patru nopți fără întrerupere pentru a asigura personal montajul acestui film. Montaj care va consta, mai ales, din alegerea celei mai bune scene din cele multe zeci de scene încercate.

Unele din filmele „Mutual" sînt încă legate de tradiția lui Mack Sennett, aceea a tartelor cu frișcă. Dar ea nu mai predomină. Aproape toate aceste filme au precizia și grația unui balet, iar satira, critica socială pe care o conțin fac din ele ceva mai mult decît niște strălucitoare distracții. *Charlot nu-și face sînge rău* (sau *Charlot polițist)*[2] e filmul care a cîștigat cea mai mare celebritate din această serie. El debutează printr-un tablou zeflemitor al unei misiuni care vrea să aducă pe vagabonzi pe calea cea bună. Convertit de frumoșii ochi ai Ednei Purviance,

---

[1] Elie Faure este un mare învățat, autorul unei clasice *Istorii a artelor plastice* în multe volume. — *N.T.*

[2] Titlul original este *Easy Street* [Stradă ușoară], adică unde treaba polițistului nu e grea. — *N.T.*

Chaplin se face polițist și este trimis în înspăimîntătoarea stradă în care o namilă brutală zvîntă în bătăi pe cine-i iese în cale. Naivele sale vicleșuguri, iuțeala lui, agerimea lui, pînă la urmă, triumfă. Strada devine respectabilă și virtuoasă.

Ironia mușcătoare care domină în acest film este întovărășită de o sfîșietoare zugrăvire a suburbiei londoneze, leagănul copilăriei acestui mare comic. Personajul Charlot este de acum încolo bine fixat. O făptură slabă, dar șireată și norocoasă. Statura sa mărunțică, făptura sa firavă vor face încă mai simpatice izbînzile sale. Charlot este bun, compătimitor, gata să se înduioșeze. Dar aceste calități nu exclud defectele. El poate fi uneori laș: în filmul *Behind the Screen*, Charlot mașinist, întrerupe bătaia printr-un armistițiu, de care profită pentru a-și strivi adversarul sub o avalanșă de tarte cu frișcă. El poate fi și crud. Astfel, în *Cămătarul*, după ce fusese pungășit de un vechi escroc, intră în tratative cu un biet om sărman care voia să amaneteze un ceas deșteptător. Charlot deschide ceasul ca pe o cutie de conserve. Îi demontează, piesă cu piesă, toată mașinăria, pentru ca după aceea să refuze împrumutul și să restituie solicitantului toate acele resturi și bucățele de ceasornicărie înfășurate într-o batistă[1].

Principalul resort al comicului chaplinian este demnitatea. *Charlot* al său — antiteza lui Max Linder — e un vagabond care se vrea gentleman. Această pretenție burlescă nu este incompatibilă cu nobila revendicare a demnității omenești. Iar cucerirea ei dă adesea prilejul de a-i ridiculiza pe reprezentanții nedemni ai oficialității: pe polițiști, pe paznicii de închisori, pe conți, pe bancheri, pe cămătari, pe persoanele care se fudulesc cu forța lor fizică. În *Evadatul* — scrie Chaplin: „...mănînc o înghețată pe un balcon cu o tînără fată. La un etaj mai jos, pun o femeie respectabilă, masivă și bine îmbrăcată. În timp ce îmi mănînc înghețata, las să-mi alunece o mică cantitate pe pantaloni, care de acolo cade pe gîtul doamnei de jos. Primul rîs este produs de propria mea confuzie; al doilea, cu mult mai puternic, rezultă din aterizarea îngheţatei pe gîtul cucoanei care urlă şi începe să sară. Oricît de simplă ar părea această scenă, ea cuprinde într-însa două elemente ale naturii omeneşti vizate aci: unul este plăcerea gustată de public cînd bogătaşul, omul care trăieşte în lux, a ajuns la ananghie; celălalt e tendinţa spectatorului de a resimţi aceleaşi emoţii cu actorul. Unul din lucrurile cele mai repede învăţate în teatru este că poporului, în general, îi pare bine să vadă pe bogaţi în situaţii neplăcute. Dacă aş fi făcut ca îngheţata să cadă pe gîtul unei biete servitoare, femeia aceea ar fi provocat, în loc de rîs, un sentiment de simpatie. De asemenea, ea neavînd nici un fel de ifos de pierdut, faptul n-ar mai fi avut nici un haz. Pe cînd a lăsa să cadă îngheţată în gulerul unui bogătaş este a-l face să păţească exact ceea ce merită".

---

[1] Sadoul, în monografia lui despre Charlot, arată bine cum, în această perioadă cînd artistul trebuia să producă cantitativ enorm, hărțuit de comenzi urgente și sancțiuni aspre, el era obligat să găsească gaguri cu toptanul. Aceasta îl făcea uneori să altereze puritatea psihologică — și morală — a personajului creat de el și care se va contura și purifica în operele sale mari de mai tîrziu. — *N.T.*

Pentru a atinge aceste efecte, Chaplin foloseşte întotdeauna cea mai mare economie de mijloace. Îngheţata serveşte aci să stîrnească de două ori rîsul publicului. Pe de altă parte, aceste efecte sînt alese cu grijă, ca să poată fi înţelese de toţi şi pretutindeni. Chaplin îşi experimentează îndelung gagurile. Alegerea lui e determinată de certitudinea că va fi înţeles de toţi oamenii de pe glob.

O popularitate fără seamăn în lume îi va răsplăti strădaniile. Filmele lui sînt poate singurele apreciate deopotrivă de clasele cele mai sărace, de populaţiile cele mai primitive, ca şi de publicul cel mai ales, de intelectualii cei mai rafinaţi. Filmele sale sînt singurele care, fără întrerupere, din 1914 şi pînă astăzi, au atras publicul. Nici Griffith, nici Thomas Ince, nici Mack Sennett, nimeni nu va cunoaşte o asemenea glorie şi o atît de durabilă vogă.

În 1917, Chaplin semnează un contract de 1 000 000 de dolari cu „First National", care grupează în circuitele sale majoritatea sălilor americane. Creatorul, de acum înainte, îşi va încetini ritmul de lucru. Între 1918 şi 1920 face numai patru filme, de trei bobine: *A Dog's Life* [O viaţă de cîine], *Shoulder Arms* [Charlot soldat], *Sunnyside* [Pe partea însorită sau Idilă la cîmp], *A Day's Pleasure* [O zi de plăcere]. Primele trei sînt adevărate capodopere, fără o greşeală, fără o slăbiciune. *O viaţă de cîine* reia tema cocioabelor mizerabile, a cîrciumilor, a vagabondului urmărit de poliţie. În *Idilă la cîmp*, Charlot este argat la o fermă, brutalizat de un „jupîn" puritan. Chinuit de patron, el evadează într-un vis splendid, cu un extraordinar balet în care el este un faun printre nimfe. În sfîrşit, *Charlot soldat* este o satiră necruțătoare, în care acest poet demonstrează absurditatea războiului din 1914. Anticipînd asupra *Dictatorului*, simplul soldat întruchipat de Chaplin ridiculizează pe marii conducători de oști: Hindenburg, Kaiserul, Kronprințul. Într-o scenă (interzisă de cenzură) ridiculizează idolatria proștilor față de tirani, făcîndu-l pe soldat să smulgă nasturii de la redingotele lui Poincaré și a regelui Angliei, ca să le păstreze ca amintire.

Chiar din aceste opere scurte, dar perfecte și pure ca niște diamante, Chaplin atinge culmile artei sale. Repertoriul lui va spori totuși și după 1920. Ceea ce nu i se va mai întîmpla unui Griffith, Ince sau Mack Sennett. Giganticul fiasco al filmului *Intolérance* detronează pe „maiestatea sa“ regizorul. De acum încolo *producer*-ul, funcționar de bancă, tinde să devină stăpîn peste această artă. Apogeul cinematografului american ia sfîrșit. Domnia Hollywoodului începe.

Războiul nu se terminase cînd, o dată cu exuberanta revelație americană, izbucnea și brusca înflorire a capodoperelor suedeze. Această apariție fusese pregătită cu răbdare de Sjöström și de Stiller, vreme de cinci ani.

XV. ÎNFLORIREA SUEDEZĂ

Originalitatea cinematografului suedez apare încă înainte de 1914 în *Încăierări la graniță* de Stiller și în *Ingeborg Holm*, în care Sjöström atacă instituțiile „caritabile". Filmul *Greva*, produs de el în aceeași vreme, prezintă poate un caracter social asemănător, dar mai tîrziu aceste preocupări n-au mai fost dominante în opera sa.

Strania aventură a inginerului Lebel (1916) dă lui Sjöström prilejul de a juca un dublu rol într-unul din filmele sale. În 1915, forma de roman polițist producea impresie asupra publicului, căci ea corespundea unor preocupări la modă în cercurile scenariștilor. Prin sistemul repetării, „întoarcerilor în trecut", același eveniment este văzut sub mai multe ecleraje, cu prilejul povestirii lui de către diverși martori din afacerea Lebel. Valoarea acestui film este însă inferioară aceleia a filmelor lui Sjöström care îi vor urma, anume: *Terje Vingen* după Ibsen, *Fata de la turbărie*, după Selma Lagerlöf, și mai ales *Proscrișii*, după islandezul Sigurjonsson.

Filmele Companiei „Triangle" tocmai se revelau atunci Europei, și influența lor asupra lui Sjöström este certă. Dar la Thomas Ince și discipolii săi hazardul, apoi experiența, practica transformaseră instinctiv în personaje de dramă asprele priveliști ale Far-West-ului, *Saloon*-ul[1] și *Placer*-ul[2]. Sjöström întrebuințează aceleași mijloace în mod concertat cu scopul, pe care îl va realiza din plin, de a atinge o artă de înaltă ținută. Astfel, după părerea lui Moussinac, suedezii „au fost originali și conștient originali; așa precum fuseseră — însă neconștient — americanii în epoca lor de glorie, adică în 1916".

---

[1] Numele și forma tipică de local de petrecere din țara cow-boy-ilor. — *N.T.*

[2] Zăcămînt de minereu care nu este vînă — *N.T.*

Prezentarea faptelor în *Proscrişii* este modelul unui anumit stil. Din primele imagini, munţii din Islanda, fără nici o insistenţă aparentă, se impun printr-o prezenţă reală; şi vagabondul interpretat de Sjöström parc-ar emana din ei. Ferma, de a cărei bogată stăpînă (Edith Erastoff) eroul se va îndrăgosti, e admirabilă prin decorul ei şi prin felul cum personajele se plasează în cadrul ei. Nici o ruptură nu se simte între peisajul natural şi construcţiile de studio. Americanii, pe atunci, nu ştiau să obţină o asemenea armonie, decît poate numai în Far-West-ul lor contemporan. Într-o operă istorică, aşa cum este, de pildă, *Naşterea unei naţiuni*, interioarele sînt, cu mici excepţii, mediocre, ceea ce distonează cu superba viziune a decorului natural. Sjöström, cînd arată o fermă islandeză într-o societate primitivă şi patriarhală, ştie să explice prin decor şi costum o mulţime de lucruri: rolul stăpînei, rolul servitorilor, bogăţia, artizanatul familial, fără ca aceste informaţii sociale, urmînd unei descrieri a mediului natural, să împiedice progresia acţiunii dramatice şi psihologice.

Mai pe urmă, îndrăgostiţii se refugiază în munţi. Munţii continuă să domine acţiunea prin continua lor prezenţă. La deznodămînt, toate dispar în faţa pasiunii, a pasiunii care pune faţă în faţă pe bărbat şi pe femeie. Dispare şi peisajul, pentru a face loc decorului sumar al unei cabane, un decor în care oamenii sînt, numai ei, importanţi. Niciodată sintaxa cinematografică n-a fost folosită cu atîta pricepere.

După acest film, marele regizor ecranizează un vast roman de Selma Lagerlöf: *Ierusalim în Dalecarlia*, reluînd formula filmului împărţit în episoade, dar cu scopuri pur artistice. Va termina astfel trei mari filme: *Viaţa străbunilor* (în două epoci) şi *Ceasornicul spart*. Seria este întreruptă şi nu va fi reluată decît cinci ani mai tîrziu, cu *Blestemaţii*, realizat cu un talent mai discutabil de Gustav Molander.

Trăsura-fantomă, filmul său cel mai cunoscut, a fost precedat de alte două: *Mănăstirea din Sandomir* (după Grillparzer) şi *Meşterul Samuel*. *Trăsura-fantomă*, dacă a fost filmul cel mai celebru al lui Sjöström, n-a fost însă opera sa cea mai perfectă. Îmbătrînirea acestui film este incontestabilă. Supraimpresiunile executate de Julius Jaenson fuseseră elementul principal al succesului. Pentru prima oară se reia pe scară largă vechiul procedeu al „fotografiilor spirite“ pe care odinioară Méliès le folosise cu multă naivitate în cinematograf. *Trăsura-fantomă*, care merge, impalpabilă și implacabilă, pe drumurile încețoșate sau pe talazurile oceanului, este un laitmotiv obsedant ca o vrajă. Dar supraimpresiunile devin supărătoare atunci cînd sînt folosite într-un cimitir care miroase a studio.

Un vizitiu al morții, care-și caută ca înlocuitor un om mort pe cînd păcătuia în noaptea de Sfîntul Silvestru, o fecioară cucernică și tuberculoasă, inconștient îndrăgostită de un bețiv, în vîrstă, predicile cu fanfare ale faimoasei „Salvation Army"[1], oferite ca soluție împotriva mizeriei umane, un rechizitoriu împotriva cîrciumii și a lumii ticăloșite cu care te înhăitezi acolo, o asemenea îngrămădire de lucruri disparate este destul de greu de suportat. Totuși Sjöström a speculat cu iscusință intriga, folosind povestiri succesive care îi permit — ca în filmul *Inginerul Lebel* — să dea succesiv povestirii tonuri diferite, tonul a trei sau patru martori diferiți, de fiecare dată rupînd cronologia.

Trăsura-fantomă, așa cum au văzut-o spectatorii, fusese dezechilibrată prin tăieturile cenzurii. Totuși, opera păstrează părți extrem de frumoase: desfătarea pe care ți-o oferă o plimbare la țară, vara, pe malul apei; ulicioarele și locuințele mizerabile ale cartierelor sărace; scara de lemn pe care coboară cu pași înceți tragica soție năpăstuită; ușa de lemn pe care o sparge bețivul furios... În ciuda cîtorva fragmente de antologie, această plicticoasă *Trăsură-fantomă* este mai puțin o capodoperă și mai mult o mărturie a gustului și erorilor unei epoci.

În *Proba focului*, Sjöström tratează pe larg, cu un misticism sporit, o poveste de vrăjitorie, care nu este străină de filmul pe care îl va face Dreyer cu douăzeci de ani mai tîrziu, anume: *Dies Irae* [Zi de mînie]. Cu *Casa împresurată*, după Pierre Frondaie, el se va rătăci într-o proastă literatură străină. După acest eșec, nu va zăbovi mult și va pleca din Suedia.

Sjöström impresionează prin forța sa — cam greoaie totuși — prin autoritatea sa, prin virilitatea sa, calități mai evidente la regizor decît la actor, al cărui joc rămîne cam teatral.

Stiller este sensibil, rafinat, influențabil, aproape feminin.

---

[1] Organizație religioasă filantropică reacționară, întemeiată în 1865 la Londra. După 1880 și-a extins activitatea în mai multe țări; susține propaganda diversionistă pentru abaterea conștiinței clasei muncitoare de la lupta de clasă, politica colonialistă și politica agresivă a imperialismului anglo-american. — *N.Ed.*

Dar atinge adeseori o înaltă și profundă poezie pe care desăvîrșitul său simț plastic o ajută și valorifică.

Prima parte a carierei sale e dominată de influența daneză, ca în melodramaticele *Măști negre* sau ca în *Puterea unei femei* (unde compune chipul unei „vampe") sau în *Sufragete moderne*, sau în fantasticul său film *Madame de Thèbes*[1]. Această influență daneză se mai simte încă și în prima lui realizare mai importantă *Ballet Primadonnen* sau *Wolo*, a cărui acțiune se desfășoară în culisele unui mare teatru de operă. După o încercare de a aborda comedia psihologică ușoară cu două filme interpretate de Sjöström *(Cel mai bun film al lui Thomas Graal* și *Primul său născut)*, Stiller își atinge apogeul, adaptînd istorisirea Selmei Lagerlöf: *Herr Arnes Pennigar* [Comoara lui Arne]. Zăpadă, iarnă, o corabie prinsă de ghețuri, peisajul hibernal domină în această operă în care Stiller, mai bine chiar decît maestrul său Sjöström, știe să facă din decor „un element activ al povestirii, un element care domină ansamblul povestirii" (Moussinac). Și tot Moussinac spune (vorbe care se potrivesc filmului *Comoara lui Arne* tot atît de bine cît și altor cîtorva capodopere suedeze): „... cu ce stranie putere decorul astfel folosit subliniază caracterul unei scene, explică și completează un gest sau o expresie, descoperă psihologia personajelor dramei. Italienii ne-au obosit ochii cu o profunzime de strălucite și inutile peisaje. Dar după ei vin suedezii. Cu mult mai multă stăpînire și siguranță decît americanii, ei sosesc la timp ca să restabilească echilibrul".

Echilibru și sobrietate. Aceasta-i într-adevăr ceea ce izbește la Stiller. Contrar lui Griffith, Stiller evită elocvența, evită grandilocvența, ceea ce nu-l împiedică să folosească efecte de mare artă. Finalul din *Comoara lui Arne* este celebru: un cortegiu funerar pășește pe gheața care blocase corabia (această blocare e unul din laitmotivele filmului). Cadavrul, cu fața descoperită, este culcat pe o targă purtată de șase oameni înfășurați în alb ca niște statui. În spatele lor se întinde zigzagul negru al cortegiului funebru. Scena văzută de sus este fotografiată în plonjeu și uimitoarea ei frumusețe plastică prevestește solemnele cortegii din *Nibelungii* lui Fritz Lang și poate — chiar mai mult — prevestește finalul din *Ivan cel Groaznic*, unde Eisenstein se va fi gîndit cu siguranță la Stiller. Perfecta orînduire a imaginilor în acest film dovedește experiența unui artist care a știut să folosească cu inteligență în cinematograf unele mijloace ale teatrului.

---

[1] Ghicitoare foarte la modă în acea epocă. — *N.T.*

Filmul *Johann* [Prin trenurile exprese], posterior *Comorii lui Arne*, este mai slab decît *Sangen am Elroda Blohmen* [Printre vîrtejuri], care îl precede și în care domină puritatea idilei dintre Lilebill Ibsen și Lars Hanson. În *Spre fericire* se simte prea mult influența dramelor mondene daneze de mare spectacol și tratarea luxoasă pe care le-o dăduse Hollywoodul. Cu tot succesul său, filmul a fost o eroare. Cinematograful suedez nu avea nimic de cîștigat căzînd în cosmopolitismul marilor hoteluri și al vagoanelor de dormit, bun cel mult pentru un Lubitsch.

Stiller se întoarce pe bună dreptate la subiectele naționale cu *Gunnar Hedes saga* [Vechiul conac] (realizat după romanul Selmei Lagerlöf). Ultimul moștenitor al unei familii ruinate, îndrăgostit de o fată de la circ, vrea să se îmbogățească datorită comerțului cu reni. Povestea ar fi putut fi convențională, dar Stiller o face profund autentică, în ciuda unei oarecare inegalități de ton.

Sosirea acrobaților în curtea castelului are farmecul și naivitatea unei amintiri din copilărie, cu toate că imaginea este puțin alterată de siluetele prea șarjate a doi bătrîni cabotini. Episodul cu renii atinge un nivel de epopee. Secvența începe cu simplicitatea și minuțiozitatea convingătoare a unui documentar. Apoi drama se leagă și progresează, conjugînd cu o ideală perfecție accelerația montajului și progresia acțiunii. Stiller trece apoi, cu o rară artă a tranzițiilor, de la realism la misticism poetic, cei doi poli ai cinematografului suedez. Eroul fusese socotit mort și lăsat în zăpadă. Nebunia îl cuprinde. Vedenii. Un cap de ren culcat se mișcă cu o încetineală sinistră. Vedenia ne transportă într-un domeniu aproape magic. După un subtitlu sîntem readuși în camera vechiului conac, în care doarme tînăra saltimbancă. Un zid se deschide. În peisajul de brazi striviți de zăpadă înaintează un car tras de urși negri și purtînd pe *Doamna Supărării*, bătrînă hidoasă și sarcastică, bizar înfășurată în văluri negre, încrețite mărunt și parcă ude. Doamna ridică pătura, arată pe prizonierul ei legat (eroul pierdut și înnebunit), apoi, lunecînd de-a lungul patului, dispare în lumea nopții și a viselor.

Stiller nu va atinge aceleași culmi în *Gösta Berlings Saga* [Legenda lui Gösta Berling], lucrare cam lungă și cam tărăgănată. A fost cîntecul de lebădă al artei suedeze, pe care îl face mai emoționant prezența alături de marele actor Lars Hanson, a tinerei și grațioasei Greta Garbo.

Dacă Sjöström și Stiller domină foarte de sus școala suedeză, nu sînt însă singurii care să o ilustreze. Actorul Rune Carlsten pare să fi atins un efemer apogeu cu *Cînd dragostea poruncește*, film dominat de decorul unui fiord și de priveliștea acestuia. Ivan Hedqvist, actor și el, se va ilustra în încîntătoare comedii de moravuri ca: *Fata studenților*, *Căsătoria lui Juju* înainte de a se ridica la poezie în *Pelerinaj la Kevlaar*. Personalitatea lui John W. Brunius depășește pe aceea a lui Hedqvist. Filmul său cel mai vestit, *Moara în flăcări*, cu scenariul de Karl Gjellerup, reia și reînnoiește un subiect tratat de mai multe ori pînă atunci de cinematograful danez. După o serie de producții ca: *Motanul încălțat*, inspirat de Palle Rosenkrantz, *Micuța zînă de la Solbaken*, după Björnstjerne Björnson, *Suzlet aspru*, după Henryk Pontoppidan, Brunius atacă cu succes marea regie de subiecte istorice *(Carol XII)*. Puțin după aceea își face debutul Gustav Molander. Filmul său *Spionul din Osterland* are succes. Este o adaptare după o piesă celebră, transpusă în film încă înainte de 1914 de sucursala suedeză a lui „Pathé".

În 1920, cinematograful suedez radiază atîta strălucire, încît atrage la Stockholm pe doi din cei mai buni cineaști danezi: Benjamin Christensen și Carl Dreyer ale căror filme le vom analiza mai jos, lucrări realizate de ei în patru țări deosebite.

La Stockholm, Christensen compune capodopera sa: agitata, înnebunitoarea *Heren* [Vrăjitorie de-a lungul vremilor]. Christensen, acest actor care timp îndelungat își asociază eforturile cu ale lui Gluckstadt și Von der Aa Kühle, debutase în filme fantastice ca *Der hemmeligredsfulde X* [X-ul misterios] și *Haevneus Nat* [Noaptea răzbunătoare]. În Suedia el se apucă de un adevărat documentar asupra vrăjitoriei, direct inspirat din abundenta literatură judiciară a veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea. Nu se dă înapoi de la nimic: noi-născuți zvîrliți în cazane clocotinde, sîni fleșcăiți de femei bătrîne strînși în clești de inchiziție, călugări obsedați de gînduri lubrice, tinere vrăjitoare împreunîndu-se cu demoni hidoși. Ni se arată chiar instaurarea lui Belzebut, sărutat ca un vas sfînt în timpul sabaturilor... Sadismul și obscenitatea unora din imagini ar fi putut scurta cariera unui film așa de singular ca acesta, limitîndu-i proiecția la sălile speciale interzise copiilor și „persoanelor sub șaisprezece ani". Dar, ca și la Breughel sau la Callot — de la care Christensen s-a inspirat direct —, arta transfigurează detaliile, care fără ea ar fi fost vulgare și respingătoare. Știința luminatului conferă o realitate fantasmagorică machiajelor tari și măștilor de carton. Cu cincisprezece ani înainte de turnarea filmului *La Kermesse héroïque* [Chermesa eroică], rigoarea impecabilă a cadrajelor se inspiră de la arta maeștrilor flamanzi, iar imaginile se înlănțuie cu o siguranță de ritm care vestește viitoarea *Pasiune a Ioanei d'Arc*. Anii nu au scăzut virulența acestui extraordinar sabat, rămas totuși fără urmaș. Iar realizatorul va părăsi Suedia, pentru a-și exercita meseria de actor în studiourile berlineze, sfîrșind la Hollywood, unde va realiza cîteva filme mediocre.

Atîtea capodopere au conferit atunci un renume mondial filmelor unei țări mai puțin populate decît un oraș mare, ca New York, de pildă, și cu mai puține cinematografe decît Pittsburg sau Cincinnati. Dar dacă brusca prăbușire daneză permite Companiei „Svenska", înființată de Magnussen, să-și creeze o situație de invidiat și să absoarbă firmele rivale, această prosperitate nu-i permite să rivalizeze cu Hollywood sau Berlin. Nu este de ajuns ca în Franța și Anglia criticii să aclame *Proscrișii* sau *Comoara lui Arne* ca pe niște capodopere, pentru ca filmele suedeze să parvină pînă la marele public. În Franța, faima lor se va mărgini la cîteva săli specializate pariziene. Publicul, care se entuziasma pe atunci pentru Douglas Fairbanks sau Hayakawa, ignoră numele lui Sjöström.

Magnussen s-a temut ca acel caracter tipic național al filmelor de la „Svenska" să nu dăuneze popularității lor. Atunci el se orientează spre producții „internaționale", în care numai Stiller, cu *Spre fericire*, reușește. Dar această nouă cale decepționează critica și pe intelectuali, fără să cucerească marele public. Concurența americană și cea germană se accentuează. O criză violentă oprește aproape complet producția suedeză. Christensen și Dreyer pleacă la Berlin, Molander în Finlanda. În sfîrșit, un exod cu caracter de fatalitate începe spre America. În 1923, Hollywood încetează de a mai fi o obscură periferie a orașului Los Angeles, pentru a deveni capitala unui imperiu cinematografic mondial. Monopolul său nu se teme de o Franță foarte decăzută, de o Anglie prăbușită în neant, de o Danemarcă lichidată sau de o Italie încă sub efectul loviturii de grație primite. Nu mai rămîn decît două forțe periculos cuceritoare: Suedia și Germania.

Hollywoodul profită prompt de criza prin care trecea „Svenska". Sjöström, atras de un contract avantajos, trece Atlanticul, urmat curînd de Stiller, Greta Garbo, Lars Hanson și Christensen. Lipsit de acești realizatori și vedete de mare clasă internațională, cinematograful suedez se va lovi de dificultăți financiare mereu crescînde. Talentele unor Brunius, Hedqvist, Carlsten sau Molander sînt departe de a fi geniale. Pe cînd „cei patru mari" își continuau la Hollywood carierele lor diverse, lumea auzea din ce în ce mai puțin vorbindu-se de „Svenska". Dintr-o lovitură, Hollywoodul distrusese un rival în plină putere. Și în această operație el cîștigase unul din principalele lui avantaje: o cîștigase pe Greta Garbo. Cinematograful suedez va intra acum într-un somn care avea să țină aproape cincisprezece ani. Și nici azi încă nu s-a ridicat după lovitura brutală pe care i-a dat-o, după 1920, finanța americană.

XVI. REVELAȚIILE GERMANE

Războiul [1] tăiase Europa în trei: în Occident — Franța, Anglia și țările latine pe care America se grăbi să le cucerească. La est — imensa Rusie, prost aprovizionată cu filme străine, prin Vladivostok sau Scandinavia. Izolată de restul lumii de aceste două blocuri aliate, Europa Centrală, dominată de Germania, era amenințată de o adevărată foamete în materie de spectacole.

Industria grea germană aflase că cinematograful devine în America o mare și profitabilă întreprindere, de care se interesează și Wall Streetul. A furniza filme Europei Centrale apare — ca și fabricarea de erzațuri alimentare — ca o „datorie națională“. Statul-major înțelege numaidecît măreția acestei sarcini. La 4 iulie 1917 — într-o perioadă cînd atît militarii cît și civilii acordau o importanță esențială „luptei pentru moral“ — generalul Ludendorf previne pe ministrul de război asupra necesității de a grupa de urgență și pe baze raționale eforturile morale și materiale ale cinematografului german. Hindenburg sprijină apelul lui Ludendorf; apoi magnații băncii, ai chimiei, electricității și armamentului se unesc pentru a înființa o puternică societate „Universum Film Aktiengesellschaft“, cunoscută mai bine sub inițialele U.F.A.

U.F.A. este un *cartel* care grupează pe principalii producători, așa cum făcuse mai înainte Edison. Metodele cartelurilor germane nu diferă mult de ale *trusturilor* americane, iar scopurile lor monopoliste sînt identice. Dar, pe cînd în America aceste combinații financiare sînt în principiu interzise de legea Sherman, în Germania ele vor fi apreciate și patronate de guvern.

Totul contribuie la edificarea, în noul Reich, a unei puternice industrii cinematografice. Chiar de la începutul ostilităților, frecventarea sălilor crescuse considerabil, ca, de altfel, pretutindeni în Europa. Întîrzierea foarte marcată a exploatării este recîștigată. Încă din 1908, marea industrie chimică se interesează de fabricarea peliculei și filmul „Agfa" este în unele privințe superior filmului „Kodak-Rochester". Fabricarea foarte dezvoltată de aparate de optică și electricitate permite utilarea sălilor și studiourilor. Dar cadrele artistice sînt încă insuficiente.

---

[1] Războiul din 1914—1918. — *N.T.*

Izolarea germană stimulează producția. Berlinul face apel la tehnicienii și actorii din toată Europa centrală. Curentului venit din Danemarca i se adaugă cineaștii din Viena, Praga, Varșovia sau Budapesta. Astfel, vor mai sosi: după Asta Nielsen, poloneza Apollonia Chalupetz, cunoscută sub pseudonimul de Pola Negri, danezul Olaf Fonss, vedetă a filmului fantastic cu episoade: *Homunculus* (realizat de Albert Neuss și Otto Rippert), romînul Lupu Pick, actor și mai apoi realizator etc.

Lupu Pick obține primul său succes în 1916, alături de Jannings în *Noapte de groază*, regizat de Arthur Robison. Cam tot atunci Emil Jannings debutează în cinematograf cu *Fromont tînărul și Risler fratele mai mare* adaptat după Alphonse Daudet de doctorul Robert Wiene, de origine cehă. Werner Kraus și Conrad Veidt își fac și ei apariția în studiouri, în timp ce Henny Porten își continuă cariera de vedetă în producțiile conduse de Karl Frölich. Paul Leni realizează primele sale filme. Joe May, specialist în filme polițiste sau fantastice, acceptă să turneze scenariile unui tînăr vienez: Fritz Lang. Seria filmelor Joe Deebs, al căror inițiator fusese Joe May, este continuată de Ewald André Dupont... Aproape toți cei ce aveau să asigure viitorul cinematografului german sînt, din 1915—1916, grupați în studiourile berlineze. Veritabila dezvoltare începe cu sfîrșitul ostilităților, cînd U.F.A., patronată de Krupp, Stinnes, „Deutsche Bank" și viitoarea „I. G. Farben" își asigură controlul sălilor care aparținuseră înainte lui „Nordisk".

Într-o Germanie în care suflă vîntul înfrîngerii, se construiseră studiouri superb echipate, fără rival în toată Europa. Triumful filmelor italiene de mare montaj era încă recent. Financiarii de la U.F.A. propun regizorilor lor aceste modele. Joe May construiește arene romane pentru leii și creștinii din filmul său *Veritas vincit* [Adevărul învinge]. Lui Ernest Lubitsch, care își dovedise măiestria într-o serie de filme comice, i se încredințează realizarea unei *Carmen* uriașe. Hans Kraly, ajuns scenaristul personal al lui Lubitsch se va inspira mai mult din Merimée decît din Bizet. În opoziție cu *Carmenele* Hollywoodului, gitana Pola Negri va fi naturalistă, ca și personajul lui Don José creat de Harry Liedtke.

Carmen este prezentată pe ecran după înfrîngere, într-o Germanie zguduită de tulburări sociale. Republica, proclamată după fuga Kaiserului, retrage societății U.F.A. capitalurile investite de guvern. U.F.A. devine atunci o societate particulară, lichidîndu-și filialele însărcinate cu propaganda. Acum singurul ei proprietar este marea finanță, care nu-și va schimba orientarea ideologică. Dovadă filmele lui Lubitsch, care realizează succesiv și cu mult lux o *Madame Du Barry* antifranceză, o *Austernprinzessin* [Prințesa stridiilor] antiamericană. Inaugurarea în 1919 a mărețului local: „U.F.A. Palast am Zoo“, cu filmul *Madame du Barry* marchează debutul unei faze de cuceriri. U.F.A., după ce-și elimină din Germania rivalii danezi, achiziționează săli în Elveția, în țările scandinave, în Olanda și Spania. Țările aliate o boicotează, dar somptuosul film *Du Barry*, interpretat de Pola Negri și Emil Jannings, dărîmă obstacolele. Caracterul esențial al acestei opere este, în definitiv, rechizitoriul său împotriva „exceselor“ revoluționare din 1789. Filmul sosea la timp într-o lume zguduită de tulburări sociale.

Regiile fastuoase fac din Germania succesoarea Italiei în declin. Se vor trage de asemenea folositoare învățăminte din montările colosale ale lui Reinhardt, care revoluționase teatrul dinainte de război. Elevul său Lubitsch aduce pe ecran unul din marile sale succese: pantomima orientală *Sumurum*. Cu condiția de a fi exhibiții de mare spectacol, toate genurile sînt abordate de el: feeria *Die Puppe* [Păpușa], opereta în decoruri moderne stilizate *(Pisica sălbatică)*, pompoasele reconstrucții istorice *(Anna Boleyn*, *Das Weib des Pharao* [Soția faraonului]). Un polonez emigrat, Buchovetski, pare să-l eclipseze pe Lubitsch cîtăva vreme cu un *Danton*, în care dragostea unei femei călăuzește destinul tribunului. Înainte de a fi chemat la Hollywood, el mai realizează la Berlin *Othello*, *Sapho* și *Petru cel Mare*. Otto Rippert realizează *Ciumă la Florența*, după un scenariu de Fritz Lang; Richard Oswald: *Lady Hamilton* și *Lucreția Borgia;* Arsen von Czerepy: *Marea Caterină* și un film naționalist: *Fredericus Rex* cu Otto Gebühr.

Pentru a se dezbăra de emfaza italienilor, autorii adoptă stilul micii istorii, în care războaiele și revoluția sînt explicate prin sexualitate și secrete de alcov. Alexander Korda, tînăr ungur, proaspăt debarcat la Berlin, învață atunci rețeta *Vieților private*, care îi va asigura viitorul.

Lubitsch, ca și dascălul său Reinhardt, mare mînuitor de mase, a știut de asemenea să adapteze ecranului comicul tradițional al operetelor nemțești. Verva sa este vulgară, dar antrenantă și robustă. *Prințesa stridiilor* este, orice s-ar spune, mai puțin grosolană decît *Du Barry:* aci, ca și în comedia bavareză, jucată în aer liber, *Kohlhieschel Töchter* [Fetele din Kohlhiesel], aluziile triviale și palmele plesnite pe șoldurile protagonistelor se asociază cu un oarecare spirit de observație privitor la moravuri sau la comportamentele individuale.

Curentului născut din succesele lui Lubitsch i se opune *expresionismul*, mai original și mai specific național.

Tipul lui *Caligari* devine universal ca *Harpagon* sau *Don Juan*. Este primul *tip tragic* pe care l-a creat exclusiv cinematograful. El nu este propriu-zis, un om ci mai mult o stare sufletească, amestec de cruzime și îngrijorare, de fantastic și frenezie. *Cabinetul doctorului Caligari*, acest film celebru a devenit azi una din cheile sufletului german.

Austriacul Carl Mayer, care împreună cu cehul Hans Janowitz a scris scenariul filmului, este poate cea mai puternică personalitate a cinematografului mut german. Fiu de negustor ruinat la joc, el este rînd pe rînd vînzător de bîlci, desenator ambulant și, foarte vag, actor; războiul face din el un soldat ale cărui excentricități îl duc pînă la cabinetul medicului psihiatru. Un prieten al său, Janowitz, după demobilizare, își încearcă pentru un timp talentul în literatură, apoi se face negustor de uleiuri. Cei doi tineri combină într-un scenariu amintirile lor personale: spitale de nebuni, crime sexuale, spectacole de bîlci. Ideea lor călăuzitoare este, după părerea lui Siegfried Krakauer, revolta împotriva cruzimii războiului și împotriva autorității. *Doctorul Caligari* este simbolul acestei idei. Numele acesta e luat din corespondența lăsată de Stendhal. Acest doctor Caligari e directorul unui azil de alienați. El hipnotizează pe tînărul Cesare, pe care îl arată publicului prin bîlciuri, iar noaptea îi poruncește să comită crime înspăimîntătoare. Cesare moare de istovire, iar Caligari, demascat, este internat ca nebun.

Scenariul și ideea unei tratări în stil expresionist entuziasmează pe producătorul Erich Pommer. De numele acestui cineast erau legate numeroase mari succese artistice germane. El conducea de la începutul războiului: „DECLA“ („Deutsche Eclair“) care număra printre realizatorii săi pe tînărul vienez Fritz Lang. Pommer îi propune să regizeze *Caligari*, și după refuzul lui se adresează unui alt regizor al său: fecundul și comercialul Robert Wiene. Dar adevărații regizori ai acestui film-cheie sînt, mai mult decît Wiene, trei pictori expresioniști din grupul „Der Sturm“ [Furtuna]: Herman Warm, Walter Röhrig și Walter Reimann.

Expresionismul, mișcare de avangardă, apare la München prin 1910, ca o reacție împotriva impresionismului și naturalismului. Expresionismul este muzical, literar, arhitectural și mai ales pictural. În timpul zilelor tulburi care au urmat înfrîngerii, expresionismul năpădește Berlinul: străzile, afișele, teatrele, decorația cafenelelor, prăvăliile, vitrinele. O invazie asemenea celei a *cubismului* parizian de mai tîrziu.

„Filmele trebuie să devină desene care trăiesc“, proclamă Herman Warm. Această frază este cheia esteticii din *Caligari*. Totul este aci subordonat unei viziuni a lumii care dezarticulează perspectiva, eclerajele, contururile și arhitecturile. În acest univers deformat, omul riscă să distoneze ca o pată. Pentru a-l rearmoniza cu fantasticul pînzelor pictate, actorii vor fi intenționat pociți în costume extravagante și machiaje excesive, imobilizați în atitudini complicate și căutate. Astfel s-au putut obține imagini surprinzătoare: prizonierul lăsat pe vine în centrul unei gheare uriașe de triunghiuri ascuțite; răpitorul șovăind pe marginea unui acoperiș înconjurat de coșuri alungite; nevricosul și firavul somnambul oprit țeapăn în mijlocul unei pete albe proiectate în perspectiva strîmbă și fugară a unui zid mare și întunecat.

Aceste izbînzi se vădesc mai ales în fotografiile trase din film. Căci mișcarea riscă să distrugă compoziția dorită de pictori. Concepția decorului obligă deci pe actori să-și accelereze mișcările atunci cînd se găsesc în afara liniilor regulatoare, și să se imobilizeze atunci cînd atitudinile lor se armonizează cu cele ale tabloului. Jocul lor stilizat se apropie de acel al pantomimei, îmbunătățit de cercetările scenice ale avangărzii. Cu luminile sale vopsite pe pînză, cu „tablourile sale vivante“[1], cu ritmul său sincopat, *Caligari* este, ca odinioară filmele lui Méliès, un *teatru fotografiat*.

---

[1] Acesta e termenul folosit în țara noastră pentru tablourile de compoziție realizate cu mari mulțimi de oameni vii încremeniți într-o atitudine plastică expresivă, gen de spectacol foarte gustat la noi în epoca anterioară primului război mondial, mai ales în spectacolele cu artiști amatori. — *N.T.*

unde decupajul se reduce la o înşirare de tablouri pasiv înregistrate de operatorul Hameister. Totuşi, faţă de filmele primitivilor, are avantajul de a dispune de o trupă de mari actori: Conrad Veidt (Cesare), Werner Kraus (Caligari), Lil Dagover, Friedrich Feher, Tvardovski.

Pentru ca publicul să accepte mai uşor aceste îndrăzneli, Wiene modifică scenariul originar. Sugestia îi fusese făcută lui Pommer de Fritz Lang. Un prolog şi un epilog să prevină că această lume fantastică este lumea văzută de un nebun, ba chiar un nebun pe care Caligari însuşi îl va trimite într-o celulă capitonată. Morala fabulei este astfel inversată. Autoritatea, primitiv asimilată cu nebunia criminală, devine paznicul raţiunii. La premiera filmului, la Berlin, „Vorwärts“, ziarul partidului social-democrat, a găsit de cuviinţă să-şi exprime satisfacţia pentru omagiul adus „efortului dezinteresat şi meritoriu al psihiatrilor“. Această concesie făcută conformismului contribuie la succesul filmului, care entuziasmează New York-ul, iar în Franţa, datorită şi eforturilor lui Louis Delluc, rupe blocusul filmelor germane.

După *Caligari* s-a aşteptat cu nerăbdare noul film al lui Robert Wiene. Dar lucrarea expresionistă: *Rose Bernd* [Genuine], cu tot scenariul de Carl Mayer şi decorurile de Cesar Klein, va fi un eşec şi va produce o impresie aproape ridicolă. Cu *Raskolnikov*, cu *Mîinile lui Orlac* în genul „Grand-Guignol“, sau cu *I.N.R.I.*, care combină o intrigă modernă cu viaţa lui Cristos, Wiene obţine succese parţiale care nu-l vor împiedica să se întoarcă la prima sa vocaţie: producţiile comerciale uşoare. Dar, spre deosebire de Wiene, Carl Mayer, Werner Kraus, Conrad Veidt, Friedrich Feher, decoratorii Warm şi Röhrig aveau să joace un rol important în evoluţia ulterioară a cinematografului german.

După *Caligari*, cele mai importante opere ale expresionismului sînt filmele: *Der müde Tod* [Moartea obosită] de Fritz Lang, *Golem* de Wegener, *Shatten* [Cel care arată umbrele] de Robison; *Wachsfiguren Kabinet* [Cabinetul figurilor de ceară] de Paul Leni. Ele închid, în 1924, seria filmelor influenţate exclusiv de această şcoală.

Oroarea, fantasticul şi crima domină expresionismul. Ar fi o greşeală totuşi să-l socotim o tranziţie între „Grand-Guignol“ *(Panopticum)* şi povestea de groază americană gen *Frankenstein*. Cum foarte just remarcă Siegfried Krakauer, filmul *Caligari* înscrie o dată importantă în istorie; el deschide *Procesiunea tiranilor*.

Într-adevăr să ne amintim de filmele germane din perioada de după război. Ele descriu, conştient sau nu, tulburea dezordine şi parc-ar chema monstrul ce cu fatalitate va să vie. *Nosferatu* [Vampirul] este, cu armata sa de şobolani, sinistrul mesager al ciumei; *Cel care arată umbrele*, fiul nopţii, poartă vastele fantasme negre care duc la crimă; în *Moartea obosită*, destinul închide *trei lumini* şi încă alte mii într-o citadelă înconjurată de ziduri fără sfîrşit, şi obligă pe om, nenorocit Sisif, să-şi poarte povara din veac în veac. Figuri monstruoase ca acelea ale lui *Jack Spintecătorul*, scăpate din *Cabinetul figurilor de ceară*, instaurează pe pămînt o domnie a ferocităţii şi a torturilor asemănătoare celor descrise de marchizul de Sade. În fine *Golemul* lui Wegener nu este androidul[1] care eliberează poporul evreiesc de tiranii săi, ci mai degrabă un automat devenit el însuşi tiran, care se întoarce împotriva propriului său creator, rabinul Loew... Expresionismul apare deci ca o metaforă deformată, brodînd pe destinul istoric al Germaniei de la începuturile Republicii de la Weimar.

Pe plan tehnic, expresionismul evoluează, menţinîndu-se pe principii: o viziune subiectivă a lumii. În *Moartea obosită*, Herman Warm, Herlth şi Röhrig înlocuiesc pînza pictată din *Caligari* cu decoruri de scîndură tencuită, pe reliefurile cărora joacă lumina proiectoarelor. În *Cel care arată umbrele*, de Robison, operatorul Fritz Arno Wagner transfigurează clasicul decor de teatru graţie unor anumite ecleraje. Fantasticul caligaresc al pînzelor pictate e înlocuit cu jocul mişcător al largilor umbre negre. Folosirea expresivă a luminii devine marca cinematografului german — o fi sau nu expresionist. Pentru ca operatorii să poată desfăşura toate resursele fotografiei de artă, filmele vor fi întemniţate în luxoasa închisoare a uriaşelor studiouri berlineze. Luările de vederi în aer liber vor fi condamnate. Ca odinioară la Montreuil, pe timpul lui Méliès, „Atelierul pozelor“ fotografice devine iarăşi rege.

Prin expresionism, şi în afara lui, puternice personalităţi se desprind, depăşind formula şcolii. Printre aceştia se află, în primul rînd, Carl Mayer, Fritz Lang şi Murnau.

După eşecul cu *Genuine*, scenaristul Carl Mayer continuă să furnizeze teme unor filme expresioniste, ca *Vanina*, după Stendhal, realizat de Von Gerlach. Ceea ce nu-l va împiedica să întoarcă spatele școlii la crearea căreia contribuise. Moussinac consideră cu justețe *Caligari* și *Silvester* [Noaptea Sfîntului Silvestru] ca cei doi poli ai cinematografului german. Carl Mayer este autorul amînduror acestor capete ale antitezei germanice.

---

[1] Automat cu figură umană — *N.T.*

Marele scenarist devine teoreticianul *Kammerspiel*-ului[1] cinematografic. Acest curent se prezintă în aparență ca o reîntoarcere la realism. Abandonînd fantomele și tiranii, aceste filme se îndreaptă către oameni de importanță mai măruntă: lucrători de cale ferată, proprietari de prăvălii, servitori, descriși în viața lor cotidiană și în propriul lor mediu. Pășind dincolo de expresionism, Carl Mayer pare să atingă naturalismul literar. Intriga filmelor sale se poate reduce la un simplu fapt divers, dar acțiunea lor e concentrată după toate regulile tragediilor clasice, de la care se ia din nou în folosință regula celor trei unități.

Deci la el unitatea de timp nu se limitează întotdeauna la douăzeci și patru de ore. În schimb acțiunea are o unitate atît de voit liniară încît filmele lui se pot lipsi de subtitluri. Iar unitatea de loc devine obsedantă prin continua prezență a acelorași detalii sau accesorii. În această ultimă trăsătură a *Kammerspiel*-ului se recunoaște influența suedeză. Dar elementului natură, care domină în filmele lui Sjöström, Carl Mayer îi preferă decorurile cu semnificație socială construite în studio: bucătăria unde trăiește servitoarea din *Hintertreppe* [Scara de serviciu], casa acarului din *Scherben* [Cioburi], fundul unei prăvălii ca în *Noaptea Sfîntului Silvestru*, sau marele hotel din *Der letzte Mann* [Ultimul dintre oameni]. Astfel comprimată într-un țarc perpetuu, violența explozivă a acțiunii apare înzecită, și ideea fixă a *ușii închise* va lăsa totuși „ferestre de suferință“, creneluri deschise către lumea exterioară. Este cîmpia înzăpezită care bordează șinele din *Sherben*, este carnavalul din *Noaptea Sfîntului Silvestru*; este strada din *Ultimul dintre oameni*.

Simplitatea dramei și a mediului social condiționează, pentru Carl Mayer, sobrietatea jocului actorilor, respingerea grandilocvenței, a efectelor teatrale și a senzaționalului. Expresionismul era depășit, dar nu uitat. „Puritatea de linie“ a actorilor de la *Kammerspiel* păcătuiește deseori printr-o exagerare insistentă a unei pretinse simplicități. Pasul greoi bătut în loc, ritmul prea dozat al progresiei dramatice obosesc uneori tot atît cît și exploziile expresioniste. Această artă concentrată, voită, care nu lasă nimic la voia întîmplării, este călăuzită mai mult de o stilizare conștiincioasă a oamenilor și lucrurilor decît de realism. Aceasta e doar o aparență.

---

[1] *Kammerspiel — teatru de cameră*. Sub acest nume Reinhardt deschisese pe lîngă marele său „Deutsches Theater“ un alt teatru. Expresia de *Kammerspiel* a fost de atunci adoptată de istoricii cinematografului german, și mai ales de Lotte Eisner, în lucrarea sa: *Ecran d'moniaque* (Paris, 1952).

Pentru Carl Mayer, eroul acestor fapte diverse este o figură alegorică. Unele accesorii devin simboluri pline de tîlc. „Naturile moarte“ aproape că întrec în importanță jocul actorilor. Astfel: deșteptătorul care ordonează viața servitoarei din *Scara de serviciu*, pendula care bate miezul nopții la *Sfîntul Silvestru*, cizmele lucitoare ale inginerului și lanterna impiegatului de căi ferate din *Cioburi*, ușa turnantă — ruleta destinelor — care aruncă personajele în vastul *palace* din *Ultimul dintre oameni*.

Inexorabilul domină poveștile de tip *Kammerspiel*, ca și pe cele de tip expresionist, iar sălbăticia capătă un caracter frenetic. În *Cioburi*, mama, după ce e sedusă, moare, tatăl ajunge asasin, fata nebună, amantul cadavru. Violența acestor tragedii este subliniată de simboluri, exprimînd în antiteze indiferența naturii și oamenilor față de dramele personale: contrastul între niște accesorii de dans și sumbrele valuri ale mării din *Sfîntul Silvestru* sau zăpada și impasibilii călători din *Cioburi*... Aceste simboluri însă nu evită puerilitatea. În *Cioburi* — al cărui titlu german este *Scherben* adică *Sfărîmături* — laitmotivul este sticla spartă, sugerînd ideea fragilității umane; în final, cînd singurul subtitlu al filmului spune: „Sînt un asasin“, fața feroviarului este colorată în roșu de lumina lanternei pe care o agită spre a opri trenul...[1]

Scara de serviciu, primul film în care Carl Mayer se declara influențat de *Kammerspiel*, a avut ca regizor un om de teatru, Jessner, asistat de Paul Leni. *Cioburi* și *Noaptea Sfîntului Silvestru* au fost dirijate de Lupu Pick. Două succese, unul după altul, care dovedesc puterea acestui actor de origine romînă devenit regizor. El nu va mai regăsi însă aceeași forță în filmele în care nu va mai colabora cu Karl Mayer, deși a dat întotdeauna dovadă de o certă măiestrie și de un simț acut al unui oarecare realism social. Imaginile de autentici cerşetori intercalate în *Noaptea Sfîntului Silvestru* sînt o mărturie a cărei forţă expresivă vesteşte anumite detalii folosite de Pudovkin sau Eisenstein.

---

[1] În epoca filmului mut, cinematograful folosea în mod curent colorarea peliculei (în sepia sau albastru etc.), dînd astfel un rol culorii, ca o variație înăuntrul „simfoniilor de alb și negru“. Pelicula roșie era un procedeu clasic pentru scenele de incendiu.

Aceste două filme ale sale sînt primele părţi ale unei trilogii. Cel de-al treilea film al trilogiei va fi *Ultimul dintre oameni*, realizat de Frederic Murnau, care va duce *Kammerspiel*-ul la apogeul său.

În acea epocă, stilul lui Carl Mayer avea deja imitatorii săi. Cel mai mare succes al acestora, filmul *Die Strasse* [Strada], mai fusese o dată realizat de Karl Grune, un om de teatru, discipolul lui Reinhardt, devenit apoi cineast — pentru a decădea, de altfel, foarte repede. Influenţa *Kammerspiel*-ului nu se limitează la filmele contemporane primelor tentative ale lui Carl Mayer, ci orientează un întreg sector al cinematografului german. Îl orientează spre realism, înainte ca realismul să fi pus stăpînire, la Hollywood, pe opera lui Josef von Sternberg, iar în Franţa să fi determinat un curent la care se va alătura Marcel Carné. Friedrich Wilhelm Plumpe, care-şi va lua numele de Murnau, studiase filozofia şi bele-artele. Primele sale încercări mai importante, după ce se demobilizează, sînt filmele *Januskopf* [Capul lui Janus], adaptare de Hans Janowitz după *Doctor Jeckyll*, şi *Schloss Vogelöd* [Castelul Vogelöd], scris de Mayer şi Viertel. Aceşti doi scenarişti ai lui *Caligari* vor îndruma cinematograful pe calea expresionismului, realizîndu-se astfel una din capodoperele genului: *Nosferatu*, adaptare liberă de Henrik Galeen a unui roman de Brahm Stocker.

Exterioarele, foarte mult folosite de Murnau în acest film, fac ca acel craniu pe care îl arborase Max Schreck pentru a crea pe vampiricul Dracula să pară adesea cam ridicol. Trebuie însă să recunoaştem că filmul e plin de o frenetică poezie. Subtitlul: *O dată podul trecut, fantomele vin în întîmpinarea lui* dobîndeşte o celebritate egală cu aceea a dialogurilor din *Caligari*: „Pînă cînd am să mai trăiesc? Pînă-n zori...“ Colcăitul şobolanilor, sicriele lungi şi pline de pămînt, castelul din Carpaţi, cele trei case moarte ale oraşului hanseatic, toate acestea au mai multă rezonanţă decît duetul nenatural al celor doi romantici îndrăgostiţi. Stupiditatea acestui cuplu face neconvingătoare morala fabulei, anume că *dragostea şi lumina împrăştie fantomele şi spaima*.

Der brennende Acker [Cîmpul în flăcări], contemporan cu *Nosferatu*, este o dramă de la ţară, în care se împletesc influenţe suedeze cu influenţe de *Kammerspiel*. Murnau tratează subiectul său în groplanuri de fețe. Dar, precum spune Moussinac: „Efortul voit al compoziției... este mult prea aparent și face ca interesul să fie mai tare ca emoția". Această inteligență exuberantă, dar rece domină opera ulterioară a lui Murnau, ale cărui comedii *Finanțele marelui duce* și *Die Austreibung* [Expulzarea], pe scenarii de Carl Mayer, sînt succese mediocre, în comparație cu *Der letzte Man* [Ultimul dintre oameni], servit și totodată copleșit de masiva interpretare a lui Emil Jannings, cu obrazul său aproape impasibil, dar cu trupul patetic dezarticulat în țepene gesticulări.

Cu acest film, estetica *Kammerspiel*-ului abordează comedia. Portarul unui mare hotel cade în dizgrație și devine îngrijitor de closete. Se simte distrus ori de cîte ori se gîndește la vechea lui uniformă galonată. Eroul nu părăsește hotelul decît ca să se ducă acasă. Această unitate de loc, adăugată la o acțiune fără ramificații, ar fi provocat monotonie, dacă n-ar fi intervenit aici necontenitele deplasări ale aparatului de filmat, admirabilă mobilitate care a constituit în acea epocă o senzațională inovație tehnică.

Carl Mayer preconizase încă în *Cioburi* folosirea pînă atunci neobișnuită a panoramicului. Pentru *Sfîntul Silvestru* combinase diferențele constante de unghiuri de filmare cu mișcările aparatului. Operatorul lui Lupu Pick, Guido Seeber, reintroduce travlingul aproape uitat de la Pastrone, Chomon și *Cabiria*.

În vechile filme italienești, travlingul subliniase mai ales importanța anumitor decoruri. Datorită lui Carl Mayer, el devine mijloc de redare a expresiei psihologice. Ca să se arate că Jannings e beat, Jannings va rămîne nemișcat, în fața unui aparat care se va clătina ca un bețiv.

Printre spectatorii entuziaști, tînărul ziarist Marcel Carné avea să spună: „montat pe un cărucior, aparatul de filmare alunecă, se ridică, planează sau se strecoară peste tot unde intriga are nevoie de el. Nu mai e imobilizat în mod convențional pe un stativ; devine personaj al dramei". Curbînd și mlădiind astfel limbajul ecranului, dîndu-i o tonalitate care să fie aceea a autorului, Carl Mayer, Murnau și Carl Freund realizează o evoluție a cărei importanță pe planul stilului tehnic este comparabilă cu generalizarea filmului vorbitor.

Filmul *Ultimul dintre oameni* e salutat pretutindeni ca o capodoperă; este apogeul și sfîrșitul Kammerspiel-ului. Carl Mayer abandonează acest stil după *Der letzte Droschke von Berlin* [Ultimul fiacru[1] din Berlin] (realizat de Karl Bocse și interpretat de Lupu Pick). Cu *Tartuffe* (regizat de Murnau) el parc-ar vrea să se întoarcă pentru un scurt timp la costumele de epocă și la subiectele celebre.

Kammerspiel-ul și eliminarea subtitlurilor obligă la o expunere lungă și la o intrigă liniară. Această simplicitate nu atrage obligatoriu universalitatea. Cariera filmului *Ultimul dintre oameni* este stînjenită în Statele Unite de un fapt simplu: americanii știu că un portar cîștigă mai puțin decît un supraveghetor de lavabouri. Și atunci, firește, nu înțeleg pentru ce ar fi eroul atît de desperat.

Tartuffe ca și *Faust*, realizat ulterior de Murnau pe un scenariu de Hans Kyser — are avantajul de a fi un tip omenesc destul de cunoscut pentru a nu fi nevoie să-i definim pe larg caracterul și aventurile. Într-un decor rococo, în care Herlth și Röhrig lasă eclerajelor lui Carl Freund grija de a-i da și un caracter expresionist, Jannings se dezlănțuie: sașiu, bălos, nețesălat, cu pantalonii descheiați, sughițînd și exagerînd în toate, Jannings șterge și suprimă tot ce este Molière, ascuns îndărătul unei libidinoase sexualități. Comicul Mefistofeles, întruchipat apoi de el în *Faust*, are aceleași caractere și idila sa cu grasa și bătrîna cumătră întruchipată de Yvette Guilbert este o caricatură aproape sadică a dragostei. Murnau, pe cît se complăcea în aceste parodii dezgustătoare, pe atît era de incapabil să descrie o pasiune normală. Pe Gretchen o va cupla în mod bizar cu un Faust efeminat. Simțul său plastic, altminteri atît de rafinat, de exigent, plăcîndu-i atît de mult inovațiile de avangardă, cade în amorțeala cărții poștale cromolitografiate atunci cînd vrea să descrie celebra idilă. O frigiditate impotentă în fața oricărei pasiuni neperverse, iată, poate, cauza insuccesului acestui film, totuși grandios în alte privințe.

Prima parte din *Faust* este un năucitor „concerto" tehnic. După un prolog în care sînt combinați Boecklin și Gustave Doré, îl vedem pe Faust și pe Mefisto luîndu-și zborul. Aparatul de filmare al lui Carl Freund planează peste munți și orașe (machete construite în studio de Röhrig și R. Herlth). Siguranța mișcărilor și a eclerajelor fac să nu se observe scamatoria decorurilor de ipsos și mucava, ci ne antrenează într-o liniștită armonie plastică, comparabilă marilor mișcări ale teatrului de operă. Această bucată lirică este totuși mai aproape de *Cel de-al doilea Faust* decît de muzica lui Gounod. Puterea acestei uverturi face aproape nebăgată în seamă proasta calitate a filmului *Prințesa de Parma*, tratat în stil de music-hall. O dată cu apariția lui Gretchen, interesul dispare. Apoi tonul se înalță iarăși, nu însă pînă la înălțimile epopeii, atunci cînd seducătorul urcă pe rug ca să piară și să-și trăiască viața viitoare laolaltă cu victima sa sau pentru a se purifica de pîngărirea contactului carnal.

---

[1] Fiacrul era în țările occidentale birja de piață „Victoria" sau cupeu. — *N.T.*

După *Faust*, Murnau părăsește Germania, lăsînd în urma lui pe Fritz Lang care, ca și dînsul, este incontestabil unul din cei mai eminenți cineaști ai acelei vremi.

Acest vienez, devenit arhitect ca și tatăl său, își părăsește meseria pentru ca, boem și pictor ambulant, să facă înconjurul lumii. Este ofițer în timpul războiului. Convalescent, scrie scenarii. Compania „DECLA“ a lui Erich Pommer îl specializează pe tînărul autor în povestiri polițiste sau macabre, pe care le va filma Joe May sau Otto Rippert, unul din autorii filmului *Homunculus*. Autorul scenariilor *Hilde Warren și Moartea* și *Ciuma la Florența* își încearcă apoi talentul de regizor într-un clasic serial polițist: *Die Spinnen* [Păianjenii]. La filmul *Moartea obosită*, care marchează adevăratul său debut, o are colaboratoare pe soția sa Thea von Harbou, pe care o cunoscuse cînd conlucrase la *Monumentul indian*, uriașă supraproducție cu episoade realizată de Joe May.

Am putea azi denumi *Moartea obosită* un film pe bază de scheciuri[1]. Moartea permite aceluiași cuplu de îndrăgostiți să-și retrăiască de trei ori destinul, în China evului mediu, în Bagdadul lui Harun-al-Rașid și în Veneția dogilor. Cu toate trucajele ingenioase ale operatorului Fritz Arno Wagner, aceste trei episoade adoptă întrucîtva vechiul stil de music-hall. Dar episoadele în care, alături de romanticii îndrăgostiți, intervine și Moartea (personaj interpretat de Bernard Goetzke), aceste părți ale povestirii au un accent profund. Valoarea filmului se datorează în bună parte decorului. Artiștii plastici din *Caligari* vor înlocui aci pînza pictată cu maiestoase arhitecturi, care vor deveni una din caracteristicile lui Lang. Zidul, scara, sfeșnicele vor exprima mai bine decît actorii tîlcul filmului, învăţătura cuprinsă într-însul, anume că omul este prizonier al propriului său destin.

---

[1] Sau „cu panouri“, „cu sertare“. — *N.T.*

În *Doktor Mabuse der Spieler* [Doctorul Mabuse jucătorul], Fritz Lang îmbină expresionismul decorurilor cu intriga poliţistă, al căror specialist va continua să fie. Eroul are unele trăsături din *Fantômas*, dar tripoul pe care îl ţinea el este o imagine a depravării Germaniei din timpul inflaţiei. Luptele dintre bandiţi şi poliţişti amintesc luptele de stradă ordonate pe atunci de Noske, ministrul de Interne socialist.

În cele şapte luni, cîte i-au fost necesare lui Fritz Lang ca să-şi termine *Nibelungii*, criza din Germania se precipită. Miliardul de mărci devine monedă curentă. Hamburgul Roşu îşi înalţă baricadele, *putsch*-ul din München îl duce pe Hitler la închisoarea unde va scrie *Mein Kampf*, şi treizeci la sută din alegători îşi dau votul „Naţionaliştilor". Instaurarea celui de-al treilea Reich pare apropiată.

Nibelungii sînt un imn solemn adus gloriei legendare, chezăşie de revanşe şi victorii viitoare. Plastica şi arhitectura domină. Compania U.F.A. achiziţionase tocmai pe Fritz Lang şi pe Pommer, iar „DECLA" nu-şi va precupeţi capitalurile cînd va fi vorba de această epopee naţională. Scări monumentale, catedrale de ciment, pajişti înceţoşate, acoperite cu floricele de cîmp artificiale, păduri cu trunchiuri uriaşe de copaci seculari făcuţi din ipsos şi ciment, fortăreţe trucate prin machete miniaturi, peşteri de mucava, balauri automaţi, toate aceste enorme construcţii jumătate merovingiene şi jumătate cubiste capătă viaţă prin puterea decoratorilor ataşaţi persoanei lui Fritz Lang: Otto Hunte, Erich Kettelhut şi Carl Volbrecht. Erudiţia costumierului Guderian, virtuozitatea operatorilor Gunter Rittau şi Carl Hoffmann au avut şi ele un rol esenţial. Dar, mai presus de toate, frumuseţea se datoreşte admirabilului simţ plastic al realizatorului, al lui Fritz Lang. Acest mare arhitect al cinematografului îşi dispune actorii şi figuranţii ca pe nişte motive plastice animate de o pompoasă armonie decorativă; omul este total subordonat plasticii formelor. Într-o oarecare măsură, programul propus de Herman Warm pentru *Caligari* se realizează aici: filmul devine un desen, mai mult încă, o sculptură şi o arhitectură animată.

Cîntecul de glorie din *Moartea lui Siegfried* se preface în furie şi orbire cînd întîmpină *Răzbunarea Krimhildei*, luată şi ea din vechile legende germanice, şi nicidecum din opera wagneriană. Thea von Harbou, care scrisese scenariul împreună cu soţul ei, spunea că voise să demonstreze „inexorabilul drum pe care prima greșeală săvîrșită duce la ultima ispășire". Încă din acest film apare un complex de culpabilitate, care va stăpîni aproape întreaga operă a lui Fritz Lang. Complex comun întregii sau celei mai bune părți a cinematografului german. O culpabilitate îmbinată totuși cu un simț acut al superiorității. Acest sentiment apare cu deosebită forță în *Nibelungii. Moartea lui Siegfried*, reflectare a fastelor calendaristice și a prăbușirilor care așteptau cel de-al doilea Reich, este în același timp și o prefață la pompa marilor parade de la Nürnberg, iar *Răzbunarea Krimhildei*, toată numai foc și sînge, ne apare ca o profeție, vestind nimicirea wagneriană a cancelariei Reichului construită de Adolf Hitler în stilul colosalului, decorurilor U.F.A.

După această *Saga* scandinavă primitivă, Lang întreprinde un imn profetic al Germaniei viitoare. *Métropolis* este luat după un roman al soției sale, Thea von Harbou, dar realizatorul colaborase cu ea la redactarea scenariului.

Métropolis este o cetate zgîrie-nori din secolul al XXI-lea. În grădinile fermecate din Yoshiwara, stăpînii lumii trăiesc o luxoasă orgie. În pivnițe, corul chinuit și mut al rasei inferioare, automatele umane cu spatele încovoiat îndeplinesc sarcini absurde. Între această lumină și acest întuneric, ultimul individualist, un intelectual cam nebun, fabrică o „Evă viitoare". Automatul capătă fața unei salutiste[1] mesianice, care predicase pînă atunci resemnarea și acum incită pe sclavi la revoltă. Aceștia, zdrobind mașinile, sînt primele victime ale catastrofelor provocate de ei.

Filmul se termină în fața unei catedrale prin reconcilierea simbolică a capitalului și muncii, ca în *Greva* bătrînului Zecca. Cu toate puerilele sale grandilocvențe — dar oare Griffith nu a făcut chiar mai rău? — fabula este profetică pentru cei cărora le-a fost dat să trăiască în Europa ocupată, pe care unii vroiau să o transforme într-o asemenea „Métropolis". Dar profeția este totuși numai aparentă. Așa cum *Nibelungii* se refereau la cel de-al II-lea Reich, romanul scris de Thea von Harbou traduce în limbajul lui Wells și Jules Verne teoriile supraimperialiste enunțate de Hilferding înainte de 1914, care și ele preconizau reconcilierea claselor antagoniste.

---

[1] Vezi nota de la pag. 150. — *N.T.*

Acest ambițios monument fusese ridicat de Compania U.F.A., care în acel moment începuse să se clatine. Pentru a supraviețui, societatea recurge la țara zgîrie-norilor. *Métropolis* constituie sfîrșitul și încoronarea cinematografului german de după război, ca și al operei mute a lui Lang. *Spionii* îl fac să recadă la nivelul filmului polițist care îi marcase debuturile. Iar *Femeia în Lună*, care voia să reia ideea din *Métropolis*, este o operă mediocră, cu decorurile sale naiv selenare, de o naivitate vecină cu aceea a vechilor filme ale lui Méliès. Ca tot cinematograful german (cu excepția lui Pabst), Fritz Lang, după 1925, se poticnește.

Vom vedea mai jos cauzele acestei crize de creștere. Deocamdată vom constata că între 1920 și 1925, cinematograful german, profund național, a reflectat, ca într-o uriașă oglindă deformantă, zvîrcolirile unei țări răvășite. Cinematograful a fost în această perioadă servit de echipe excepționale de scenariști realizatori, decoratori, actori și operatori. Ajunsese la culmile progresului. Importanța lui a fost și este imensă. Influența lui durează încă. Și este semnificativ că o reîntoarcere la expresionism caracterizează unele tentative artistice de la Hollywood, în special pe cele ale lui Orson Welles. Iar în cîteva din lucrările lui John Ford sau Marcel Carné influența *Kammerspiel*-ului e încă precumpănitoare.

XVII. IMPRESIONISMUL FRANCEZ[1]

Înainte de 1914, predominanța industrială a cinematografului francez nu era recunoscută de majoritatea financiarilor, iar predominanța sa artistică era ignorată de toți artiștii. Cînd parada victoriei (filmată în culori naturale pentru Léon Gaumont) cobora pe Champs-Elysées, cinematograful francez își pierduse supremația industrială în favoarea Americii. Ar fi putut păstra o supremație artistică, în ciuda slabei sale rețele de exploatări; dar marile societăți franceze, pe care zece ani de monopol mondial le sclerozase, preferau să sacrifice cinematograful decît să-și vadă micșorate superbeneficiile.

„Întîietatea exercitată de noi înainte de război — scrie cu o lăudabilă sinceritate Charles Pathé[2] — ne-a permis să distribuim, din 1906 pînă în 1914, dividende de 40, de 65, 70 și, în fine, de 90%. Această întîietate dispare (în 1918)... Din pricina slabei noastre piețe interne, copleșită de producțiile americane, filmele nu se puteau amortiza decît într-o proporție absolut insuficientă, în raport cu capitalurile angajate... Renunțînd la producție și la locația de filme... nu făceam decît să urmez învățămintele experienței... am fost acuzat că duc cinematograful francez la naufragiu".

Firma trece în timpul războiului prin momente grele. Producția, întreruptă de mobilizare, este slab reluată în 1915. În acel an bilanțul este pentru întîia oară deficitar. În prima iarnă a războiului, Charles Pathé debarcă la New York, convoacă pe creditori, îi amenință cu falimentul și îi face să accepte un aranjament la 50%. Eastman, uitînd de vechile rivalități, acceptă să-l aprovizioneze pe Pathé cu peliculă. Hearst îl sprijină în producția serialelor sale și a jurnalului său săptămînal de actualități. Acest francez înalt și slab, cu fața rumenă, cu mustața blondă și deasă, obține rezultate rapide. Grație energiei sale, bilanțul din 1916 va fi excedentar.

---

[1] Denumirea de *impresionism*, dată școlii franceze din 1920—1930, școlii lui Delluc și prietenilor săi a fost prima oară propusă de Henri Langlois pentru analogiile și opozițiile sale față de *expresionismul* german. Am adoptat acest termen, după ce l-am găsit de mai multe ori folosit de Delluc în scrierile sale cinematografice. Îl preferăm în tot cazul termenului *avangardă*, pe care îl rezervăm școlii franceze de după 1925.

[2] *De Pathé Frères à Pathé Cinema*, 1940

Societatea organizează un import masiv de filme „Pathé Exchange“ și „Triangle“. Publicul prindea gust pentru cinematograful american, într-o epocă în care filmele franțuzești, din lipsă de mijloace financiare, rămîneau mediocre. La sfîrșitul ostilităților, Pathé lichidează societățile sale de producție: vechiul S.C.A.G.L., „Le Film d'Art Italien“, „Litteraria“ de la Berlin, „Pathé Limited“ de la Londra și, în fine, „Pathé Exchange“ de la New York, fără a se gîndi la trecutul și la viitorul acestei firme. Vinde apoi și „Pathé Consortium“, care controla principalul circuit al sălilor franceze, iar uzina de peliculă americană este cedată lui Dupont de Nemours. În fine, pentru două sute de milioane de franci, Eastman obține marea fabrică de peliculă virgină construită pentru a-l concura pe Pathé la Vincennes. Ea va deservi o uzină „Kodak“. Charles Pathé, în pragul bătrîneții, va provoca un cvasifaliment, realizînd cîștiguri imense. Își asigură toate beneficiile prodigioasei sale cariere, destrămînd formidabilul aparat industrial și comercial care asigurase cinematografului francez supremația sa mondială. Păstrează pentru un timp „Pathé Rural“ și „Pathé Baby“, mici aparate și filme de 9 mm pentru proiecții private la domiciliu, ramură condusă de bătrînul Zecca. În 1929, industriașul se retrage definitiv din afaceri, după ce, în prealabil, își vinde participațiile lui Natan, om de afaceri susținut de grupul financiar Bauer și Marchal. Politica lui Pathé este, în linii mari, imitată și de celelalte mari societăți franceze. Producția rămîne în seama unor minuscule societăți, vasale de fapt celor două mari circuituri de difuzare: „Pathé“ și „Gaumont“. Ajung de la peste 150 de filme mari în 1921, la numai 52 în 1929. Iată bilanțul acestei politici de lichidare. Franța, care monopolizase 80% din comerțul exterior de filme, își vede în cîțiva ani exporturile ajunse aproape de zero.

„Dacă vreunul din noi ar avea vreodată curajul să reconstituie istoria cinematografiei franceze de la începuturile ei, cititorii ar avea de ce să rîdă“. Louis Delluc, care scria aceasta în

1917, era un tînăr romancier şi dramaturg ajuns prin ziaristică la cinematografie. Cunoştea bine dedesubturile industriale ale noii arte, iar destinul ei, presimţit de el în Franţa, îi dicta încă de pe atunci aceste rînduri amare: „Franţa, care a inventat, creat şi lansat (cinematograful), este acum cea mai înapoiată... Sînt gata să cred că vom avea totuşi filme bune. Ele vor fi excepţii, căci cinematograful nu este un dar al poporului nostru. Vă spun — şi o să vedem dacă şi viitorul va spune ca mine — că Franţa are tot atît de puţin talent pentru cinematograf cît are pentru muzică".

Aceste fraze au fost citate foarte des, dar se uitau două lucruri: conjunctura economică a momentului, calea luată pe atunci de industria filmului şi, în al doilea rînd, contextul în care aceste fraze erau inserate. Căci pasajul în chestiune începea cu următoarea profesie de credinţă: „Va exista un cinematograf francez". Delluc avea să-şi dea viaţa pentru a realiza această speranţă, repetînd neîncetat cuvînt de ordine, pe care îl va înscrie ca motto în revista sa CINÉA: „Cinematograful francez să fie cinematograf! Cinematograful francez să fie francez!"

Delluc, ce-i drept, recunoştea că ameninţarea succeselor cinematografului străin, deşi îi galvaniza pe maeştrii noştri, nu obţinea totuşi de la ei decît rezultate mediocre. Într-adevăr, vedem că Feuillade şi Perriet se repetă, Tourneur şi Capellani emigrează în America, Michel Carré sau Pouctal depăşesc rareori nivelul bunului meşteşugar. Dar nu e mai puţin adevărat că, tot atunci, Abel Gance, Germaine Dulac, l'Herbier încep să se manifeste. Delluc, care îi cunoştea bine, îi clasa în acea *jumătate de duzină* de realizatori pe care cinematograful francez putea conta. Alături de ei, Delluc mai pune încă doi realizatori mai în vîrstă: Jacques de Baroncelli şi Léon Poirier.

Poirier, nepotul lui Berthé Morizot şi fost secretar general al Teatrului „Champs-Elysées", aduce cinematografului un gust şi o cultură neobişnuite pe atunci. *Le Penseur* [Gînditorul] al cărui scenariu fusese scris de Edmond Fleg, unul din scriitorii de seamă de la „Nouvelle Revue Française", este o fantastică poveste de ghicire a gîndului, ilustrată prin exprimări fotografice sensibile şi indirecte. Chiar dacă azi ea ne face mai degrabă să surîdem decît să ne cutremurăm, încercarea rămîne prima operă a avangardei literare franceze, calificată la vremea ei drept un „eveniment important".

Poirier realizează cîteva delicate acuarele orientale: *Le Coffret de jade* [Cutiuţa de jad], *Ames d'Orient* [Suflete din Orient], Narayana, *Les trois sultanes* [Cele trei sultane] și se specializează apoi în adaptări *(Jocelyn, Geneviève)*. *La Brière*[1] este un film admirabil, care marchează apogeul acestui regizor. El a știut aci să-și însușească în mod inteligent arta cinematografică suedeză a peisajului, făcînd din meleagurile mlăștinoase un personaj foarte dramatic. Mai tîrziu, el înclină spre documentar, cu *La Croisière noire* [Croaziera neagră], și obține cel mai mare succes al carierei sale cu *Verdun, vision d'histoire* [Verdun, viziune istorică], deși în acest film întîlnim pe alocuri o grandilocvență supărătoare. Filmul vorbitor îl scoate din primele rînduri, dar nu-l împiedică să-și continue pînă la jumătatea secolului bogata sa carieră.

Jacques de Baroncelli, care este contemporanul său, dă ce e mai bun din el în adaptări: *Pêcheurs d'Islande* [Pescari din Islanda], *Nène Ramuntcho, Le Père Goriot* [Moș Goriot], (interpretat de Signoret). În 1924, cînd acest realizator se află la apogeul său, criticul Moussinac îi recunoaște „forță“ și „simț al imaginii“, „calități — adaugă el — pe care le-am dori însă mai intransigente“. Baroncelli nu prea refuza comenzile comerciale, dar în tot cursul carierei sale (moare în 1950) a rămas un meșter cinstit, meșterul care-l va forma pe René Clair, doi ani de zile asistentul lui.

Raymond Bernard începe prin a pune în scenă piesele și scenariile tatălui său, Tristan Bernard. Apoi trece de la comedia bulevardieră distractivă sau senzațională la marile montări istorice; filmul *Le Miracle des loups* [Minunea lupilor] va avea un imens succes, față de care *Le Joueur d'echecs* [Jucătorul de șah] nu va fi decît un slab ecou.

Henry Roussel, în care Delluc punea mari speranțe, se mărginește la succesul comercial al lucrării *Violettes impériales* [Violete imperiale], în timp ce Marcaton, adesea asociat cu Hervil, continuă tradiția „Filmului de artă“, încredințînd ilustrei comediene Réjane ultimul ei rol în *Miarka, La fille à l'ourse* [Miarka, fata cu ursoaica].

Școala, al cărei centru și teoretician devine Delluc, se bizuie nu atît pe această grupă de cineaști cam cenușii, cît pe talente ca Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel l'Herbier și, mai tîrziu, Jean Epstein.

---

[1] Cîmpie mlăștinoasă de pe țărmurile Loarei. Ecranizarea romanului cu același titlu al lui Alphonse Chateaubriand. — *N. T.*

Abel Gance declară că s-a instruit el însuşi, citindu-i pe Spinoza, Heraclit, Pitagora, Schopenhauer, Confucius, Bacon, Platon şi Nietzsche. Spre 1911, alegînd cinematograful ca mijloc de existenţă, devine scenarist şi actor. Războiul îl face regizor. Unul din primele lui filme: *La Folie du docteur Tube* [Nebunia doctorului Tub] foloseşte din plin deformările de imagine. Dar acest film de trucuri e mai aproape de perioada de dinainte de război decît de viitoarea avangardă. Opera rămîne inedită şi evident că nu va exercita vreo influenţă. Adevăratele debuturi ale lui Gance sînt filmele de propagandă, încurajate de Serviciul cinematografic al armatei înfiinţat de J. L. Croze. „A fost o bogată risipă de stupiditate" — scria pe atunci Delluc despre aceste producţii. El nu e principial împotriva cinematografului de război, dar îi reproşează că s-a închistat în formulele vechii melodrame. Peste douăzeci de ani ne va fi foarte lesne să ridiculizăm aceste filme numai pronunţîndu-le titlul (filme pe care, de altfel, am avut grijă să nu le vedem).

Gance se încercase în acest gen plin de primejdii, cu *L'Héroïsme de Paddy*, [Eroismul lui Paddy], apoi cu *Strass et Compagnie* şi *Les Gaz mortels* [Gazele ucigătoare]. Filmul *La Zone de la mort* [Zona morţii] atrage asupra lui atenţia lui Delluc. Gance se avîntă pe linia grandilocvenţei în *La Dixième symphonie* [Simfonia a zecea], apoi în melodramatica *Mater Dolorosa*, dar mai ales în *J'accuse* [Acuz]. Acest ultim film îi aduce celebritatea. Este un amalgam de Griffith şi Barbusse, de Biblie şi Hugo. Morţii se scoală din morminte, un Vercingetorix cu pantaloni vărgaţi vizitează tranşeele în supraimpresiune, cu scopul de a aduce pe soldaţi la victorie. Dar, spune Moussinac, aici „şi naivitatea îşi are preţul ei... Gance trebuie acceptat sau respins în bloc".

Această grandilocvenţă cam simplistă, este totuşi preţul şi chezăşia unei forţe şi unei sincerităţi neegalate de vreun alt cineast francez. Un temperament clocotitor, împletit cu simţul realităţilor financiare, îi va permite autorului lui *Acuz* să găsească două milioane necesare pentru un film despre lumea de la căile ferate, film la care va lucra doi ani.

Echipa sa va petrece luni întregi în munţi sau în studioul improvizat de el între şinele gării oraşului Nisa. Gance va consacra foarte mult timp montajului şi selectării din cîteva zeci de mii de metri de negativ.

La Rose du rail [Trandafirul dintre şine] îşi schimbă în ajunul premierei titlul, numindu-se *Roata*. Se va căuta aici o simplitate hugoliană; eroul, mecanicul, se va numi, cu o egală sobrietate, Sisif. Interpretat de Séverin Mars, dîndu-şi excesiv ochii peste cap, el va întruchipa deopotrivă pe mitologicul împingător de stînci şi pe un Edip neobişnuit de complex, îndrăgostit nebuneşte de propria lui fiică, pînă la pierderea vederii şi a raţiunii. Dar această Antigonă zvăpăiată şi ştrengăriţă, gen Mary Pickford, e amorezată de frate-său, un tînăr cu obraz şi buze sulemenite, poet şi căutător al secretului lui Stradivarius. Poezia lui Gance va împodobi un banal scrînciob cu floricele agăţătoare, iar casa acarului va apărea ca un castel cu vitralii, în faţa căruia un scripcar, costumat deodată în trubadur medieval, îşi va cînta amorul pentru fetişcana subit prefăcută în domniţă cu pălărie ţuguiată şi voal pînă la pămînt.

Ar fi însă greşit din partea noastră să reducem opera la aceste puerilităţi. Caracterul ei dominant este „o incontestabilă abundenţă de bogăţii noi, de-a valma cu multă sărăcie banală şi mult prost gust". Aceasta e judecata lui Moussinac care adaugă: „Gance nu ne încîntă niciodată mai mult ca atunci cînd îşi scutură drama şi creează emoţia fără să separe aurul de zgură... E singurul cineast francez care, cu o imensă putere, a ştiut să amestece laolaltă flori şi noroaie într-un mare suflu liric..." Floricelele de pe scrînciob, care au făcut să surîdă pe spiritualii domni din anul 1923, au azi savoarea unor cărţi postale vechi sau a unor mobile rustice. Timpul va mătura zgura şi pe acel loc va rămîne în întregime stăpînă forţa acestei opere, forţa şi adevărul ei.

Părţile cele mai cunoscute din *Roata* pot apărea azi ca nişte realizări formale, bazate pe sistematizarea unui procedeu împrumutat de la Griffith: montajul accelerat. Peisajele alternează cu chipurile, cu bielele maşinilor, cu aburii. Cadenţa se iuţeşte, locomotiva goneşte spre prăpastie, emoţia spectatorului creşte, catastrofa are loc. Aceste vitejii stilistice nu sînt gratuite. Stînd multă vreme în mediul feroviarilor şi al gărilor, Gance învăţase secretul negrei poezii a drumurilor de fier la care francezii par a fi deosebit de sensibili. În fragmentele în care plăcerea inovaţiilor tehnice de efect ocupă mai puţin loc, de pildă prezentarea cîrciumii unde se adună muncitorii, Gance se înscrie cu modestie şi forţă în marele curent al naturalismului francez, care parcurge drumul de la *Sosirea trenului în gară* şi *Victimele alcoolismului* pînă la *Zori de zi* şi *Bătălia şinelor*.

Studierea mediului, mai mult instinctivă decît concertată, dă filmului acel fond, acea temelie indispensabilă oricărei opere mari. Trebuie să subliniem că acest fundament, oricare ar fi el, este, în tot cazul, *social:* aceasta într-o epocă în care învățătura lui Ince sau Sjöström împingeau cinematograful mai mult spre descrierea naturii decît a societății.

Temperamentul lui Marcel l'Herbier este în multe privințe opusul celui al lui Gance. Numai întîmplările războiului au putut mîna pe acest discipol rafinat al lui Wilde, pe acest poet simbolist și prețios, spre Serviciul cinematografic al armatei. Tînărul dramaturg debutant, scrie scenarii *(Le Torrent* [Torentul], *Bouclette)*, din care Mercanton și Hervil vor face filme. Apoi regizează el însuși *Rose France*, *Le Carnaval des vérités* [Carnavalul adevărurilor] și *Villa Destin*, în decoruri ultramoderne, inspirate din baletele rusești desenate de tînărul Claude Autant-Lara.

Villa Destin este o parodie a filmelor seriale. Dar ironia și umorul nu sînt totuși calitățile dominante ale unui autor care adăuga filmului său *Prométhée Banquier* [Prometeu bancher] subtitlul: „instantaneu cinematografic“, iar altui film al său, *Rose France* „cantilena umbrelor și luminilor, văzută și compusă de Marcel l'Herbier“.

L'Homme du large [Omul din larg], cu subtitlul: „Marină“, se inspiră dintr-o nuvelă de Balzac. Filmul vrea, după învățătura lui Sjöström, să fie dominat de prezența constantă a oceanului și, pe de altă parte, să introducă în cinematograf variațiunile unei sonate, cu *allegro*, *andante*, *scherzo*, *largo*... Acest rafinament și aceste căutări au fost prost slujite de niște bretoni foarte puțin verosimili, interpretați de Roger Karl și Jacques Catelain. Sub raportul bunului gust, *Omul din larg* e uneori mai greu suportabil decît scrînciobul cu floricele al lui Abel Gance. Totuși, opera conține părți excelente, mai ales o scenă de tavernă în care estetismul lui l'Herbier se apropie, destul de paradoxal, de „populismul“ din *La Roue*.

Capodopera lui l'Herbier este *Eldorado*, care poartă subtitlul: „Melodramă“. Această mențiune semnificativă subliniază disprețul față de anecdota-pretext, banală ca un subiect de Thomas Ince. Dansatoarea spaniolă Sybilla (Eve Francis) iubește în secret pe un frumos pictor scandinav (Jacques Catelain), logodit cu o spaniolă milionară (Marcelle Pradot). Sybilla se va sacrifica pentru copilul ei, pe care îl va da în grija tinerei perechi, după care se va sinucide, nu însă fără a fi fost în prealabil violată de un redus mintal (Philippe Hériat). Povestea, care nu era mai prejos de cele de la *Kammerspiel*, nu a displăcut publicului. Dar ceea ce a plăcut mai întîi şi mai ales era stilul. Un stil foarte apreciat de amatorii şi cunoscătorii grupaţi pe atunci de Delluc în „Ciné-club"-ul său, şi de cei grupaţi de Ricciotto Canudo în al său „Club des Amis du septième Art" [Clubul prietenilor celei de-a şaptea arte].

În „maniera" acestui film precumpăneşte subiectivismul. Sursele lui nu sînt expresionismul german (pe atunci necunoscut în Franţa), ci şcoala pictorilor impresionişti şi experimentele unor Griffith şi Sjöström. Trucajele sînt folosite în scopuri expresive: cînd pictorul, la Grenada, priveşte Alhambra, o vede ca într-o pînză de Monet, vagă şi puţin deformată; în reprezentaţia dansatoarelor, eroina, cu gîndul în altă parte, la copilul ei, este arătată în mijlocul celorlalte dansatoare, dar într-o imagine estompată, ca după un văl. Este o scenă de beţie, unde figurile sînt văzute în oglinzi deformante. Asemenea procedee erau pe atunci inovaţii interesante. Pe tot parcursul filmului găsim o fotografie perfectă, de un rafinament aproape excesiv. Arta imaginii comunică peisajului spaniol un sens dramatic, exterioare care nu distonează cu frumosul decor interior al unui cabaret modern. În ansamblu domină răceala. Dar o reală emoţie se alătură acestei reci virtuozităţi cînd Sybilla moare, rezemîndu-se de fragila pînză a unui decor de teatru pe care apar umbrele uriaşe ale dansatoarelor. O asemenea descoperire fericită este anterioară cercetărilor germane analoge — şi le-a servit, probabil, drept călăuză.

Pe l'Herbier revelaţia expresionistă mai mult îl copleşeşte decît îi este de folos. În *Don Juan*, în *Faust*, extravagantele costume ale lui Autant-Lara şi subtilele descoperiri ale operatorului ar fi cerut mai degrabă imobilitatea, ca în *Caligari*, şi chiar mai mult. Filmul este discordant şi sufocat de ambiţiile sale excesive. L'Herbier era tot atît de puţin dotat pentru epopeea lirică pe cît era şi interpretul său obişnuit, Jacques Catelain, pentru interpretarea lui Don Juan.

Filmul *L'Inhumaine* [Inumana] mobilizează toată avangarda literară şi artistică: Jacques Catelain, Georgette Leblanc — care fusese muza lui Maeterlinck, apoi arhitectul modernist Mallet Stevens, pictorul cubist Fernand Léger, tînărul decorator Alberto Cavalcanti. Scenariul e scris de Pierre Mac Orlan, iar partitura de Marius Milhaud. Acest „film de artă“ 1923 va fi un eșec mai mare decît „filmele de artă“ 1910, iar admiratorii lui *Eldorado* îl vor privi cu o întristată uimire.

Insuccesul îl aruncă pe l'Herbier în filmul comercial (*Le Vertige*, după Charles Méré; *Le Diable au coeur*, după Delarue-Mardrus; *Nuits de prince* [Nopți princiare], după Kessel...)

Dar *Feu Mathias Pascal* [Răposatul Matias Pascal] după Pirandello, va plăcea. Meleagurile de la Roma și San Gimignano se îmbinau cu frumoasele decoruri făcute de Cavalcanti, asistat de Lazare Meerson. Interpretul era Mosjukin, pe atunci în culmea gloriei, și alături de el, pe atunci debutant, Michel Simon. Filmul a avut un mare succes. Rafinamentul tehnic a știut să scape de greutatea formalismului, căci se axa pe un pătrunzător tablou de moravuri; moravurile italiene, așa cum le zugrăvise autorul povestirii, Pirandello. Calități care nu se vor mai regăsi în *L'Argent* [Banii] (roman de Zola), după cum vom arăta mai la vale.

Războiul încă nu se terminase cînd Germaine Dulac acceptă să realizeze *La Fête espagnole* [Sărbătoarea spaniolă] pe un scenariu de Louis Delluc. Această ziaristă se dedicase cinematografului în 1916 și turnase numeroase filme: *Les soeurs ennemies* [Surorile dușmane], *Geo le mystérieux* [Geo misteriosul], *Venus victrix* [Venus biruitoare], *Ames de fous* [Suflete de nebuni] etc. Încă de pe atunci ea caută în studiouri mai mult un mijloc de a se exprima decît un mijloc de trai, lucru prea puțin obișnuit în acea vreme.

Anecdotica din *Sărbătoarea spaniolă* este destul de slabă: rivalitatea și lupta dintre doi bărbați (Gaston Modot și Jean Toulout) pentru o femeie nepăsătoare (Ève Francis). Acest pretext servește lui Delluc și Dulac să regăsească — prin peisajul Spaniei — un exotism apropiat celui din Far-West, care îi vrăjise. După eșecul filmului *Fumée noire* [Fumul negru], cu subtitlul: „incident dramatic realizat de autor“, *Le Silence* [Tăcerea] este pentru Louis Delluc o încercare de stil, căutarea acelui monolog interior pe care, peste douăzeci și cinci de ani, unii autori de la Hollywood vor încerca să pună accentul[1]. *Le Tonerre* [Tunetul] este o farsă, după care Delluc realizează aproape simultan marile sale opere: *La Femme de nulle part* [Femeia de nicăieri] şi *Fièvre* [Friguri].

---

[1] Una din primele experiențe ale Hollywoodului în monologul interior a fost filmul lui Robert Leonard „Straniu interludiu“ după piesa cu același titlu a lui Eugène O'Neil.

Filmul *Femeia de nicăieri* este şi o încercare de stil direct. După o lungă scurgere de ani, o femeie se întoarce la casa părintească, de mult părăsită de dragul unui bărbat. Acum, ar vrea să reia firul vieţii trecute. Dar vede că acest fir se rupsese iremediabil, şi pleacă. Evocările trecutului au în acest film un deosebit farmec. Şi este pentru prima oară cînd se arată pe ecran oameni cu veşminte demodate. După lecţia suedeză, munţii din Provenţa vor fi un element activ al dramei. Un detaliu improvizat pe marginea scenariului: un balon de copil rostogolindu-se pe pietriş va face să înceapă filmul cu o imagine zguduitoare.

În *Friguri*, în loc de dramă psihologică şi mondenă, avem un studiu al mediilor populare: printre marinarii debarcaţi, patroana unei taverne marsilieze descoperă pe un fost amant al ei. Se produce o încăierare, care se sfîrşeşte cu o crimă. Prezentarea personajelor şi dramei este un model de stil; nu de stil gratuit, dominat de grija farselor cinematografice frumoase, ci un stil concret, direct, adevărat, potrivit cu conţinutul şi condiţionat de el. Prin acest ton, mai mult chiar decît prin mediul ales, Delluc se înscrie în marea tradiţie naturalistă a cinematografului francez. El se alătură acestei tradiţii şi prin aceea că, în fotografiile sale, voia să lege personajele atît de „fondul“ cît şi de acţiunea povestirii.

Delluc şi filmul *Friguri* merită omagiul nostru pentru a fi descoperit folosirea „cîmpului în adîncime“ (adesea atribuită lui Orson Welles, Gregg Toland sau William Wyler). Ce e drept, *Friguri* reluase un procedeu care mai fusese folosit de Lumière.

În *Friguri*, personajele, tipurile umane sînt caracterizate sobru, evocate de poezia porturilor şi se face adesea uz de procedeul „întoarcerilor în trecut“. O parte din învăţătura lui Delluc îi venea de la Ince, dar el o asimilase şi o dusese la un nivel superior. Influenţa filmului *Crinul spart* al lui Griffith este mai puţin fericită. Mai mulţi Buda de ipsos, un trandafir de argint, o actriţă prost grimată în orientală sînt detalii care strică a doua parte a filmului.

Friguri, produs cu mijloace foarte reduse, este o realizare de frunte. Dar autorul nu-şi va putea ţine promisiunile. El pusese bazele, împreună cu Moussinac, unei critici inteligente, independente și combative. Dificultățile materiale îl obligă pe Delluc să-și părăsească tribuna, revista „Cinéa". El moare la 33 de ani, după ce termină un ultim film, *L'Inundation* [Inundația]. Opera critică lăsată de el e considerabilă. Dar operei sale cinematografice abia îi scrisese prefața, ceea ce a constituit o pierdere uriașă.

Vechea sa colaboratoare, Germaine Dulac îi continuă opera, dezvoltînd mișcarea „ciné-club"-urilor. Dar întîrzie să dea opera importantă care se aștepta de la ea, deoarece este obligată să facă filme care nu se potriveau totdeauna cu personalitatea ei neliniștită, sensibilă la orice nouă mișcare, gata să părăsească tot ce era cît de cît vechi. *La Cigarette* [Țigareta], *La Belle dame sans merçi* [Frumoasa fără milă], *La mort du soleil* [Moartea soarelui] conțin părți excelente, lucru rar în asemenea producții pe care le faci „pentru o pîine" și pe care vrînd-nevrînd trebuie să le primești. Capodopera ei este *La Souriante madame Beudet* [Surîzătoarea doamnă Beudet], piesă adaptată de ea după André Obey. Este povestea unei femei neînțelese, căsătorită cu un om pe care nu poate să-l sufere și pe care voia să-l omoare. În teatru, drama nu sta în dialog, folosit doar ca un contrapunct, ci în expresive tăceri. Germaine Dulac găsește aci un subiect care se potrivea cu personalitatea și sensibilitatea ei. Nu poate fi vorba de influențe reciproce între acest film și *Noaptea Sfîntului Silvestru*, dar cert e că subiectele au o oarecare înrudire. Germaine Dulac folosește cu totul alte mijloace decît cele de la *Kammerspiel.* Obiectelor simbolice le preferă metaforele[1]. Cînd femeia cîntă din Debussy, montajul face să apară un puhoi de apă vibrantă... Filmul e mai important decît lasă să pară modestia autoarei și refuzul ei de a recurge la mijloace ușoare. Germaine Dulac, după ce deschide calea unui cinematograf psihologic și intimist, se va feri să exploateze această achiziție și va trece curînd la un nou stadiu al avangărzii.

Jean Epstein, eseist și filozof, publicase primele sale scrieri cinematografice în revista „Cinéa" condusă de Delluc. Cu un adevărat entuziasm liric celebra el această a „şaptea artă". Prima sa realizare este un documentar în colaborare cu Jean Benoît Lévy, *La vie de Pasteur* [Viaţa lui Pasteur]. Această comandă oficială menţinea pe autor în limite destul de strîmte. Totuşi, lucrarea are multe calităţi şi unele părţi au precizia plastică a filmelor artistice.

---

[1] În terminologia cinematografică, deosebirea dintre metaforă și obiect simbolic este aceasta: obiectul simbolic sugerează o imagine, pe care ne-o reprezentăm în gînd, pe cînd metafora este materializarea pe ecran, prezentarea fizică, fotografică, a imaginii sugerate de o altă imagine (apărută și ea pe ecran). Cu alte cuvinte, metafora presupune pe ecran două imagini succesive, pe cînd obiectul simbolic nu presupune decît una singură. — *N. T.*

Epstein, după *Auberge Rouge* [Hanul Roşu], film cu un remarcabil montaj, realizează *Coeur fidèle* [Inimă credincioasă]. Cercetările estetice se îmbină aici cu preocupările tematice. Este un subiect clasic al naturalismului: rivalitatea pentru o femeie (Gina Manès) între un derbedeu (Van Daele) şi un muncitor cinstit (Mathot). O petrecere la bîlci este punctul de atracţie al filmului, şi, în acelaşi timp, o adevărată bucată de antologie. Epstein aplică montajul accelerat al lui Gance. Îl aplică altor elemente plastice. Spectatorul este purtat prin hora manejurilor de cai, prin clinchetul alămurilor, prin pitorescul naiv al flaşnetelor şi caterincilor.

Succesul acestei prime realizări dă multe speranţe, speranţe care nu vor fi însă nici pe departe împlinite. *La Belle nivernaise* [Frumoasa niverneză] este o operă care se voia tot naturalistă, dar care se oprea la un naturalism Alphonse Daudet. Epstein găseşte cel puţin aci o temă frumoasă, aceea a şlepurilor şi canalelor, ceea ce îi va permite să folosească experienţa suedeză. *L'Affiche* [Afişul], melodramă literară, decepţionează. Mai puţin însă decît *Le Double amour* [Două iubiri] sau decît povestirea de foileton *Robert Macaire* sau decît *Le Lion des mongols* [Leul mongolilor] al cărui romantism de bîlci este împins pînă la exasperare prin prezenţa lui Mosjukin.

S-a putut crede că Epstein abandonează cercetările şi se resemnează la filmul cu succes comercial. În realitate el revine la un fel de avangardă cu filme pentru săli speciale: *Six et demi onze* [Şase şi jumătate unsprezece], *La Glace a trois faces* [Oglinda cu trei feţe] şi mai ales *La Chute de la maison Usher* [Prăbuşirea casei Usher]. Din păcate, estetica lui era depăşită în 1925. Subiectivismul şi expresionismul fuseseră părăsite în favoarea abstracţionismului, dadaismului sau suprarealismului. Cînd Epstein devine conştient de această pierdere de contact, se va reîntoarce la documentar. Astfel va realiza el în Bretania *Mor Vran* şi *Capătul pămîntului.*

La cîţiva ani după moartea lui Delluc, erorile lui l'Herbier din *Banii* (după Zola) fac să iasă la iveală erorile şi falimentul marilor speranţe trezite în 1920. Desconsiderarea subiectului dusese la desconsiderarea lui Zola însuşi, deci a tradiţiei naturaliste, această constantă a cinematografiei franceze. Se modernizează intriga, se modernizează costumele de epocă. Printr-o regretabilă scamatorie se suprima cea mai bună parte a romanului: descrierea finanţei. Bursa nu mai este locul unde se negociază valorile (toate, inclusiv cele ale întreprinderilor cinematografice). Bursa aci e un simplu pretext de virtuozităţi fotografice distractive. Cu *Le Dernier des hommes* [Ultimul dintre oameni] nu prea mai sînt la modă montajele accelerate, caligarismele şi deformările de imagini. Acum e moda mişcărilor de aparat. L'Herbier — profitînd de o invenţie tehnică franceză — va înlocui căruciorul de travling pe şine al lui Murnau cu un nou aparat: *portabilul*, aparat de filmare portativ, capabil să înregistreze vederile în mod automat, fără să fie nevoie de un om care să învîrtească manivela. Obiectivul acestor aparate va escalada scările Bursei, se va răsuci înăuntrul decorurilor cilindrice, va coborî rotindu-se la capătul unui cablu deasupra incintei rezervate agenţilor de bursă. Jucătorii toţi vor căpăta astfel frumuseţea plastică a microbilor din filmele ştiinţifice sau a formelor de geometrie animată din filmele abstracte. Dar îşi vor fi pierdut orice valoare umană sau socială. Subiectul romanului fusese dispreţuit, redus la proporţiile unei drame mondene şi convenţionale, ceea ce va contribui la eşecul acestei opere din care sufletul lipsea.

Înaintea lui l'Herbier, Abel Gance în al său *Napoleon* căzuse victimă ispitelor tehnice ale *portabilului*. Imagini voalate, nedesluşite şi estompate exprimaseră mai de mult, în *Eldorado* al lui l'Herbier, aşa-zisul *punct de vedere al pictorului*. Gance merge şi mai departe. El leagă aparatul de filmare de un cal galopînd fără călăreţ, pentru a obţine punctul de vedere al calului avîntat. Sau va fixa aparatul pe pieptul unui tenor, pentru a fotografia *punctul de vedere al cîntăreţului cînd priveşte* adunarea Convenţiunii ascultîndu-l pe el cum cîntă *Marsilieza*. În alt pasaj, o bătaie cu bulgări de zăpadă are drept scop să reveleze geniul strategic al micului Bonaparte pe atunci în vîrstă de 13 ani. Gance voia, cu alte cuvinte, să obţină *punctul de vedere al bulgărului de zăpadă*. Atunci — zice-se — el ar fi poruncit să se arunce o mulţime de portabile în aer, acolo, în studio. Îngrijoraţi, comanditarii au vrut, pare-se, să mai amortizeze şocul întinzînd plase. Dar Abel Gance protestează: „Nu, domnilor, rostul bulgărilor de zăpadă e să se sfarme de pămînt..." Şi, într-adevăr, aparatele se sfărîmară[1].

Bugetul întreprinderii a fost uriaş: cincisprezece milioane adunate din Franţa, Germania, Statele Unite. Turnarea a ţinut patru ani. Filmul terminat măsura cincisprezece kilometri, care aveau să fie reduşi la cinci pentru nevoile exploatării. Filmul merge pînă la plecarea tînărului Bonaparte în campania din Italia. Este, în fond, doar prefaţa la o imensă operă, niciodată realizată. Totuşi, deznodămîntul: *Sfînta Elena* — va fi lucrat la Berlin de Lupu Pick, în stil Abel Gance.

Toată povestea lui Gance e plină de prorociri, presimţiri şi simboluri. Vulturi în plin zbor sau în cuşcă, caiete de şcolar pline de cuvintele: *Sfînta Elena, mică insulă din*... Drapelul tricolor slujind drept pînză de corabie în timpul furtunii... Statuia *Marsiliezei* lui Rude întruchipată de şansonetista Damia. Revoluţionarii sînt înfăţişaţi ca nişte barbari sau ca nişte imbecili. Napoleon, copil sau aproape adolescent, este, prin contrast, supraom şi zeu. Ba chiar realizatorul însuşi, molipsindu-se de la propriul său erou, va rosti în faţa trupelor sale de actori şi figuranţi proclamaţii grandilocvente ca: „Filmul acesta vă va face să intraţi în templul artelor pe gigantica poartă a istoriei... Trebuie să regăsiţi în voi flacăra, nebunia, puterea soldaţilor din anul II".

Astăzi, putem privi cu un zîmbet ironic aceste exagerări, dar ele, acolo, la faţa locului, convingeau. Căci erau de o sinceritate profundă. Vom vedea pe cei mai mari actori acceptînd să joace rolurile cele mai mici. Cei mai buni decoratori, cei mai buni operatori vor alerga la apelul acestui regizor şi asistenţii lui vor fi ei înşişi regizori dintre cei mai experimentaţi. Ori de cîte ori se socotea că e necesar, era revoluţionată tehnica, se construiau aparate sau dispozitive pînă atunci necunoscute. Formatul monoton al dreptunghiului alb care se numeşte ecran va fi rupt. Triplul ecran, lărgind unele pasaje din epopeea lui *Napoleon*, le va da desfăşurarea unei fresce. Şi aceasta cu un sfert de secol înainte de invenţia *cineramei*.

Un asemenea furnicar de cercetări a făcut să crească valoarea acestui puhoi de imagini. Dar imensul efort avea să fie prea puţin fecund. Inovaţiile nu puteau prin ele înşile să creeze o generalizare artistică, iar uneori îşi pierdeau întreaga putere de influenţare ca rezultat al abuzului. *Napoleon* este aidoma acelei gigantice biserici barceloneze, căreia un arhitect niţel scrîntit i-a construit un portic, şi pe acesta în stil modern. Catedrala cinematografică pe care voise s-o zidească Gance păcătuia prin exagerare, prin ambiţiile ei nemăsurate şi, mai mult încă, prin lipsa unei concepţii valabile asupra istoriei. Un munte de lecturi prost asimilate dăduse naştere unui Bonaparte bun pentru ghicit în ghioc. Eroii sînt mînaţi de presimţiri, în mijlocul unor contemporani pe nedrept şi odios caricaturizaţi. Filmul este rezultatul năvalnic al viselor lui Griffith din 1915 sau al impresionismului francez din 1920. Totuşi, aşa cum a fost, el deschidea exprimărilor cinematografice căi noi, care nici pînă azi nu au fost încă explorate în întregime.

---

[1] Această anecdotă deseori citată e, pare-se, apocrifă. Dar este perfect adevărat că pentru scenele asediului de la Toulon s-au întrebuinţat aparate de filmare minuscule, închise în mingi de fotbal şi proiectate ca nişte ghiulele. În Corsica s-au aruncat în mare, de pe faleze, portabile submarine.

De la Napoleon, Gance trece la realizarea filmului *La Fin du monde* [Sfîrşitul lumii]. El însuşi interpretează rolul principal. S-a publicat pe atunci o curioasă fotografie de lucru, luată în toiul turnării. Gance e grimat în Crist, cu toate accesoriile: coroană de spini, sudoare de sînge, rană în coastă. „Mîntuitorul“ controlează unul din aparatele de filmat, privind prin obiectiv. Vreme de mulţi ani, multe capitaluri se cheltuiseră pentru aceste întreprinderi cărora apariţia filmului vorbitor avea să le dea lovitura de graţie. Filmul a fost prezentat neterminat, mutilat. Iar Gance se va întoarce la întreprinderi mai modeste şi, în aproape toate cazurile, mai comerciale.

Flagrantele erori din *Napoleon* şi căderea filmului *Banii* pun capăt experienţei franceze din 1920. Cu toată risipa de strădanii şi marea măiestrie, bilanţul e destul de slab. Defectul fundamental al lui Gance e, fără îndoială, neglijarea omului, neglijarea temei. Şcolile contemporane, americane, suedeze, germane, au creat realmente eroi. În schimb, nici pentru publicul de azi, personaje ca dansatoarea Sybilla, mecanicul Sisif, „femeia de nicăieri“, triunghiul conjugal din *Inimă credincioasă* sau din *Zîmbitoarea doamnă Beudet* nu au viaţă, aşa cum au „proscrişii“, Caligari, „ultimul dintre oameni“, Rio Jim, fetiţa din *Mugurii fărîmaţi*, sau Zoro sau chiar nişte clovni fără pretenţie, ca Picratt sau Beaucitron. La francezii pe care i-am studiat, decorul este mai viu decît oamenii: şine de căi ferate, locomotive, taverne, petreceri de bîlci... Omul este părăsit în favoarea plasticii. Succesele străine fuseseră prea mult admirate şi prea mult s-a întors spatele tradițiilor cinematografice naționale. De aci, neputința de a impune publicului echivalentul lumii magice a lui Méliès, al tricoului negru din *Fantomâs* sau al ironicei elegante a lui Max Linder.

Delluc care văzuse cum se înfiripau aceste erori, Delluc care le combătuse, ar fi reușit poate, dacă ar fi trăit, să împiedice școala de a porni pe o cale care nu avea altă ieșire decît căderea în comerț. Trebuia însă ca eforturile sale să fie susținute și de cîțiva producători care, cu excepția lui Gaumont (și acesta pentru o scurtă perioadă), nici nu voiau să audă de așa ceva. Dacă realizatorii desconsiderau obiectul, o făceau de nevoie. Ei erau obligați să-și introducă prin contrabandă inovațiile, strecurîndu-le în teme comerciale impuse. Școlile suedeze și germane nu se loviseră de servituți atît de aspre.

Oglinda deformantă a expresionismului reflectase realitatea germană. Impresionismul francez nu era decît un strălucitor caleidoscop. Afară de cîteva rare ferestre deschise spre viața populară — și aceea mărginită la cîrciumi și chefuri de bîlci — cu greu vom găsi, chiar în cele mai bune filme ale acestei școli, un tablou, fie și metaforic, al Franței din acea vreme.

E necesară o adevărată muncă de dezlegare de cifru pentru a descoperi imunitatea unei țări victorioase, dar împuținate, în care viața era totuși mai ușoară decît în oricare altă parte a Europei și unde individualismul artiștilor avea o puternică strălucire formală.

Școala franceză din 1920 n-a exercitat nici o influență asupra cinematografului mondial. Cinematograful francez s-a făcut cunoscut în străinătate mai ales prin unele spectacole de mare montare: *Miracolul lupilor*, *Atlantida*, *Violete imperiale*, *Napoleon*. Filmul francez părea că se retrăsese în legendă sau în amintirea gloriilor trecute. Fulgerătoarea decadență industrială a cinematografului național pare deci însoțită și de un regres artistic.

Ecranul francez, ca școală, părea condamnat, redus la cîteva succese întîmplătoare sau la cîteva personalități. Aceasta cu atît mai mult cu cît generația care vine după aceea, a lui Delluc, se încuie în laboratoarele filmului experimental și se cantonează la un auditoriu de bisericuță. Și totuși, în curînd îi vom vedea pe unii tineri cineaști francezi apucînd pe un drum neobișnuit, către o nouă renaștere.

XVIII. EXPLOZIA SOVIETICĂ

Șovăielile și eșecurile școlii franceze sînt în contrast cu brusca înflorire a școlii sovietice. O elaborare îndelungată fusese totuși necesară pentru pregătirea neașteptatei explozii a lui Броненосец Потемкин [*Potemkin.*]

Cinematograful sovietic se naște la 27 august 1919, ziua în care Lenin semnează decretul de naționalizare a vechiului cinematograf țarist. Dar ar fi nedrept să facem *tabula rasa*[1] din filmele realizate pînă la Revoluție.

După 1908 și cu toată dominația producției străine, a lui „Pathé" îndeosebi, cinematograful rus făcuse totuși primii pași. În perioada dinaintea războiului, majoritatea subiectelor sînt luate din literatura sau istoria națională[2].

Războiul, slăbind stăpînirea influenței franceze și oprind invazia în Rusia a filmelor străine, sporește numărul producțiilor și face posibilă apariția unor mari vedete, cum este, de pildă, Ivan Mosjuhin. Nivelul artistic se ridică mereu, bineînțeles în limitele unei concepții totuși comerciale. Se acordă o grijă exagerată formei și se vădește un gust din ce în ce mai pronunțat pentru dramele mondene sau polițiste, pentru subiecte pesimiste, ba chiar macabre și decadente. Cel mai bun cineast din acea epocă, fecundul și rafinatul Geo Bauer (autor al unor filme ca Жизнь за жизнь [*O viață pentru alta*] etc.) dăduse speranțe pe care moartea sa accidentală l-a împiedicat să le împlinească.

---

[1] A șterge cu buretele. — *N. T.*

[2] Goncearov: Оборона Севастополя [*Apărarea Sevastopolului*]; Gansen: Княжна Тараканова [*Tarakanova*]; Starevici: Русалка [*Rusalka*]; Turjanski: Братья Карамазовы [*Frații Karamazov*]; Protozanov: За честь русского знамени [*Pentru onoarea drapelului rus*]; Volkov: Кавказский пленник [*Prizonierul din Caucaz*]; Vișkovski: Отцы и дети [*Părinți și copii*], în sfîrșit și mai ales Ceardinin: Анна Каренина [*Anna Karenina*], Война и мир [*Război și pace*], Крейцерова соната [*Sonata Kreutzer*] etc.

După revoluţia din februarie 1917, Mosjukin interpretează rolul unui revoluţionar ilegalist în filmul lui Protozanov: Андрей Кожухов [*Andrei Kojuhov*]. Dar, în octombrie, preluarea puterii de către bolşevici este departe de a entuziasma industria cinematografică. Războiul civil accentuează conflictul. Proprietarii marilor cinematografe îşi închid sălile şi declară grevă. Unii producători trec de partea armatelor albe, apoi emigrează, împreună cu regizorii, actorii şi tehnicienii lor.

Principalul grup de emigranţi se stabileşte la Paris, în jurul producătorului Ermoliev; în acest grup se află Volkov, Turjanski, Starevici, Protozanov, Natalia Lîsenko, Kolin şi mai ales Ivan Mosjuhin. Ei aduc la Paris un avînt şi o extravaganţă pe care Volkov a ştiut să le exprime în filmele dominate de marele şi neasemuitul Mosjuhin *La Maison du mystère* [Casa misterului], *Le Brasier ardent* [Focul aprins], *Kean* (sau *Dezordine şi geniu)*. Lipsit de un teren naţional, acest cinematograf de emigranţi se ofileşte repede. Protozanov se întoarce în Rusia, Turjanski şi Volkov se specializează în zadarnice, somptuoase şi internaţionale montări de mare spectacol *(Casanova*, *O mie şi una de nopţi)*, pe cînd societatea „Ermoliev“, devenită „Albatros“ sub direcţia lui Aleksandr Kamenka, îşi leagă numele de cele mai bune realizări mute ale lui Feyder şi René Clair. La Berlin sau la Hollywood, cîţiva realizatori şi actori ruşi pribegiţi acolo se integrează cinematografiei germane sau americane, fără să confere însă acestora un caracter particular.

Debuturile cinematografului sovietic se lovesc de dificultăţi materiale considerabile. Armatele albe, susţinute de intervenţionişti, obţin succese trecătoare care le fac să anunţe zilnic „sfîrşitul bolşevismului“. Aceste lupte, dezorganizînd economia, lipsesc pe cineaştii sovietici de electricitate, de peliculă, de căldură şi chiar de hrană suficientă. Realizatorii se mărginesc la cele cîteva producţii ale lui Gardin, Ceardinin, Perestiani, Ceaikovski... Pe front, Kuleşov, Dziga Vertov şi Tissé turnează actualităţi.

Cîteva realizări au putut fi duse la bun sfîrşit chiar în condiţiile grele ale războiului civil. Kuleşov debutează cu Проект инженера Прайта [*Planul inginerului Prait*], Poetul Maiakovski este scenarist şi actor în filmele Не для денег родившийся [*Nu-i născut pentru bani*] şi Барышня и хулиган [*Domnişoara şi derbedeul*]. Trebuie să semnalăm de asemenea ca o primă şi remarcabilă reuşită filmul Поликушка [*Polikuşka*] de Sanin, cu actorul Moskvin.

În 1922, o dată cu terminarea războiului civil, începe reconstrucția economiei. Lenin lansează această frază devenită lozincă: „*Cinematograful este, dintre toate artele, cea mai importantă pentru noi*". Studiourile se redeschid. Tehnicienii și artiștii dinainte de război se regrupează. Efortul lor are ca rezultat gigantica producție Аэлита [*Aelita*], realizată de Protozanov în curioase decoruri de stil „constructivist". Dar viitorul cinematografului sovietic se pregătea în grupurile de avangardă înființate de cîțiva tineri sprijiniți de guvern: „Laboratorul experimental" al lui Kulešov, „Fabrica actorului excentric" (F.E.K.S.-ul) a lui Kozințev, Trauberg, Iutkevici, Gherasimov, faimoșii „Nebuni după cinema" (sau „Kinoci") ai lui Dziga Vertov. Acesta a și fost primul dintr-înșii care avea să se ridice.

Operator de actualități, el fusese însărcinat să înființeze și să conducă un jurnal filmat, *Kino Pravda*, supliment cinematografic al marelui ziar „Pravda". Cuvintele titlului, care înseamnă *Cinematograf-Adevăr* sau *Adevărul pe ecran*, sînt luate de Vertov drept cuvînt de ordine: el înțelegea să alunge din cinematograf tot ce nu-i real, tot ce nu-i „luat pe viu", după cum făcuse Lumière la timpul său.

Cele douăzeci și trei de numere ale lui *Kino Pravda* duc pe „Kinocii" noștri la o concepție și mai extremistă, aceea a *cine-ochiului (kino-glaz)*. Prin filmele și prin manifestele lor, redactate într-un curios stil futurist, ei vor proclama că cinematograful trebuie să refuze a folosi actori, costume, machiaj, studio, decoruri, iluminatul, într-un cuvînt, tot conținutul regiei. Cinematograful, ziceau ei, trebuie să se supună aparatului de filmat. Obiectivul aparatului de luat vederi este un ochi mai *obiectiv* decît ochiul omenesc. Impasibilitatea mecanismului este pentru ei cea mai bună garanție a adevărului nefalsificat.

Luările de vederi au ca prim scop *să prindă inopinat viața*. Arta propriu-zisă se află aproape numai în operația zisă *montaj*, căci personalitatea realizatorului se manifestă în montaj, care înseamnă alegerea documentelor, juxtapunerea lor, aflarea ritmului succesiunii lor. Toate aceste elemente trebuie să fie guvernate de legi științifice, matematice, pe care „Kinocii" își propuneau să le stabilească.

Teorii, evident excesive, care însă vor exercita o influență considerabilă în U.R.S.S. și apoi în lumea întreagă. Ele vor atrage atenția asupra importanței montajului, vor arăta că este necesar să surprindem pe om în cadrul mediului său social firesc, în viața lui de toate zilele. Prin aceasta avea să se dea un puternic impuls filmului documentar și genuri noi aveau să se creeze.

În realizările lor, acești cineaști sovietici s-au izbit de anumite dificultăți. Ochiul uman poate des și lesne să „prindă inopinat" viața. Dar obiectivul fotografic este un aparat greu, voluminos, incomod, care mai reclamă și severe condiții de iluminare. Vrînd-nevrînd el îl va deranja deci pe cel pe care îl filmează. Vertov și operatorul său Kaufmann vor înregistra fără prea mare greutate actualități obișnuite: ceremonii, oratori, mitinguri, manifestații de stradă, sport etc., sau subiecte mai speciale, ca, de exemplu, niște copii prea absorbiți de ceea ce văd ca să mai bage de seamă că sînt filmați. Dar cînd va fi vorba să studieze sentimente sau chiar îndeletniciri, ca munca, *kino-glaz*-ul se va arăta incapabil de a-și îndeplini rolul său de „ochi". Așa, de pildă, operatorii au trebuit să se ascundă într-un tufiș și să recurgă la teleobiectivele ce se folosesc în filmele cu animale sălbatice, cînd au vrut să prindă „pe viu" o familie plîngînd pe un mormînt. O astfel de tehnică are, fatal, o aplicabilitate restrînsă. Realizarea adevăratului „cine-ochi" este subordonată invenției unui aparat tot atît de sensibil, de mobil, de comod ca și ochiul uman, invenție rămasă și azi încă în stare de ipoteză, după treizeci și cinci de ani de la manifestele grupului „Kino".

În ciuda acestui caracter totodată limitat și excesiv, opere importante se înscriu în cariera lui Dziga Vertov: История куска хлеба [*Povestea unei bucăți de pîine*], Год без Ленина [*Un an fără Lenin*], Шагай, Собет [*Soviet, înainte!*], Шестая часть света [*A șasea parte a globului*], Человек с киноаппаратом [*Omul cu aparatul de filmat*], Энтузиазм «Симфония Донбасса» [*Simfonia Donbasului (Entuziasmul)*]. Capodopera sa este, la începuturile sonorului, filmul Три песни о Ленине [*Trei cîntece despre Lenin*], asupra căruia vom reveni.

Vertov are puțini discipoli direcți, dar, pe de altă parte, filmele documentare create de el devin materia unui gen nou. Maestra de montaj Estera Șub, cercetînd vastele cinemateci de care dispun sovieticii, a cules vechi actualități de pe vremea țarilor și din epoca Revoluției cu care a realizat primele filme zise „de montaj": Россия Николая II и Лев Толстой [*Rusia lui Nicolaie II și Lev Tolstoi*], Падение династии Романовых [*Căderea Romanovilor*], Великий путь [*Calea cea mare*], [*Azi, Țara Sovietelor*] etc. Astfel, Estera Șub face artă și istorie, bazîndu-se pe documente autentice, înregistrate aproape la întîmplare de vreo sută de operatori în diferite momente. Munca lui Vertov a dat deci roade. El a creat acest nou tip de filme care, după 1940, vor încerca să „scrie istoria pe viu"[1].

Spre deosebire de „Cine-ochi", „Fabrica actorului excentric" (F.E.K.S., sau „Feksiştii"), departe de a respinge mijloacele scenice, le preferă; ba chiar pe cele mai violente, mai excesive, ca exhibiţiile de bîlci, de circ, de music-hall. De la cinematograf ei împrumută toate resursele imaginabile de trucaj. Kozînţev şi Trauberg realizează, în stilul unei intrări de clovni, Похождения Октябрины [*Aventurile Octombrinei*], direct influenţat de teatrul de avangardă.

În al său *Laborator experimental*, Kuleşov insistă, ca şi Vertov, asupra montajului, dar foloseşte şi scenariul, şi actorii, şi studioul. El este acela care, pentru a demonstra rolul creator al montajului, stabileşte teoria *modelului viu*, printr-o experienţă rămasă celebră — adesea atribuită discipolului său Pudovkin sau lui Eisenstein[2].

Kuleşov scoate dintr-un film vechi un groplan al lui Mosjuhin, ales dinadins inexpresiv, cu care face trei montaje: acelaşi cap al lui Mosjuhin va fi lipit pe trei benzi de film diferite, reprezentînd unul o farfurie cu supă, altul un sicriu, iar al treilea un copil. Aceste secvenţe sînt apoi proiectate în faţa unor spectatori nepreveniţi care, spune Pudovkin, se extaziază în faţa artei desăvîrşite cu care Mosjukin ştiuse să exprime foamea, tristeţea sau înduioşarea părintească.

Kuleşov îşi va aplica teoriile în primul film al noii şcoli sovietice: Необычайные приключения м-ра Веста [*Întîmplările extraordinare ale lui Mister West în ţara bolşevicilor*]. El ajunge la concluzia că trebuie să dea obiectelor o importanţă egală cu aceea acordată actorilor. Spre deosebire de *Kammerspiel*, de la care poate s-a inspirat, dă totuşi foarte rar obiectelor un sens simbolic. Iar actorii lui, departe de a avea imobilitatea obiectelor, au un joc excesiv, sincopat, contorsionat, destul de apropiat de expresionism.

---

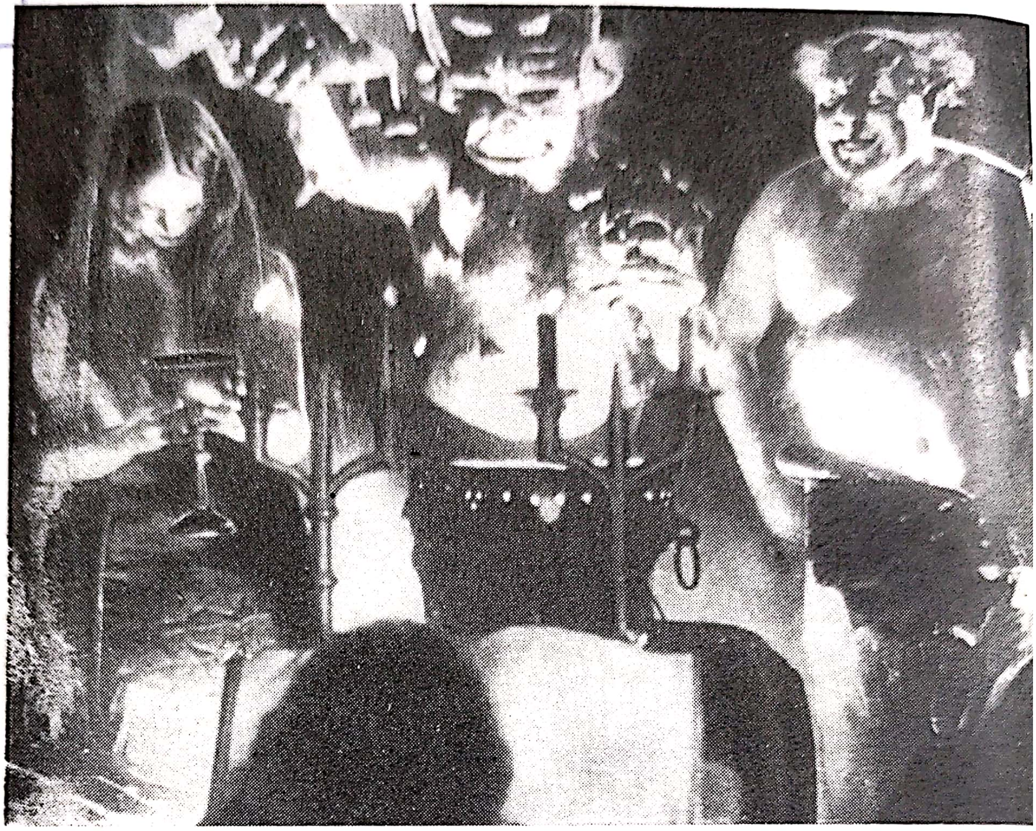
[1] Ca, de exemplu, *24 de ore de război în U.R.S.S.*, sau filmul englez *Victoria în deşert*, sau seria americană *Why we fight* (Pentru ce luptăm), sau filmul anglo-american *Adevărata glorie* etc.

[2] Alţi autori scriu că experienţa a fost făcută de toţi trei împreună şi de comun acord. — *N. T.*

28. *Eldorado* (Marcel l'Herbier, 1921).

29. *Șina* (Lupu Pick, 1921).

LIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAŞI

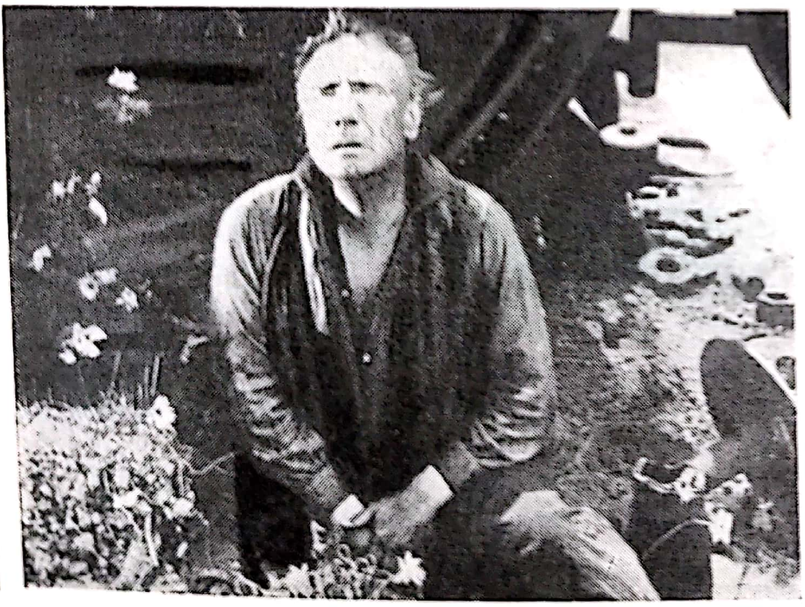


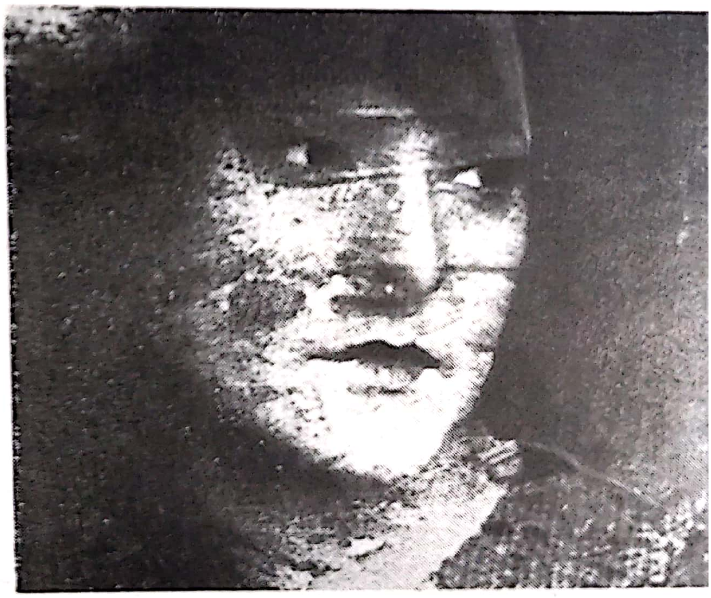
30.
Vrăjitoria de-a lungul veacurilor
(Benjamin Christansen, 1921).

31.
Crainquebille
(Feyder, 1922).

35.
Roata
(Abel Gance, 1923).

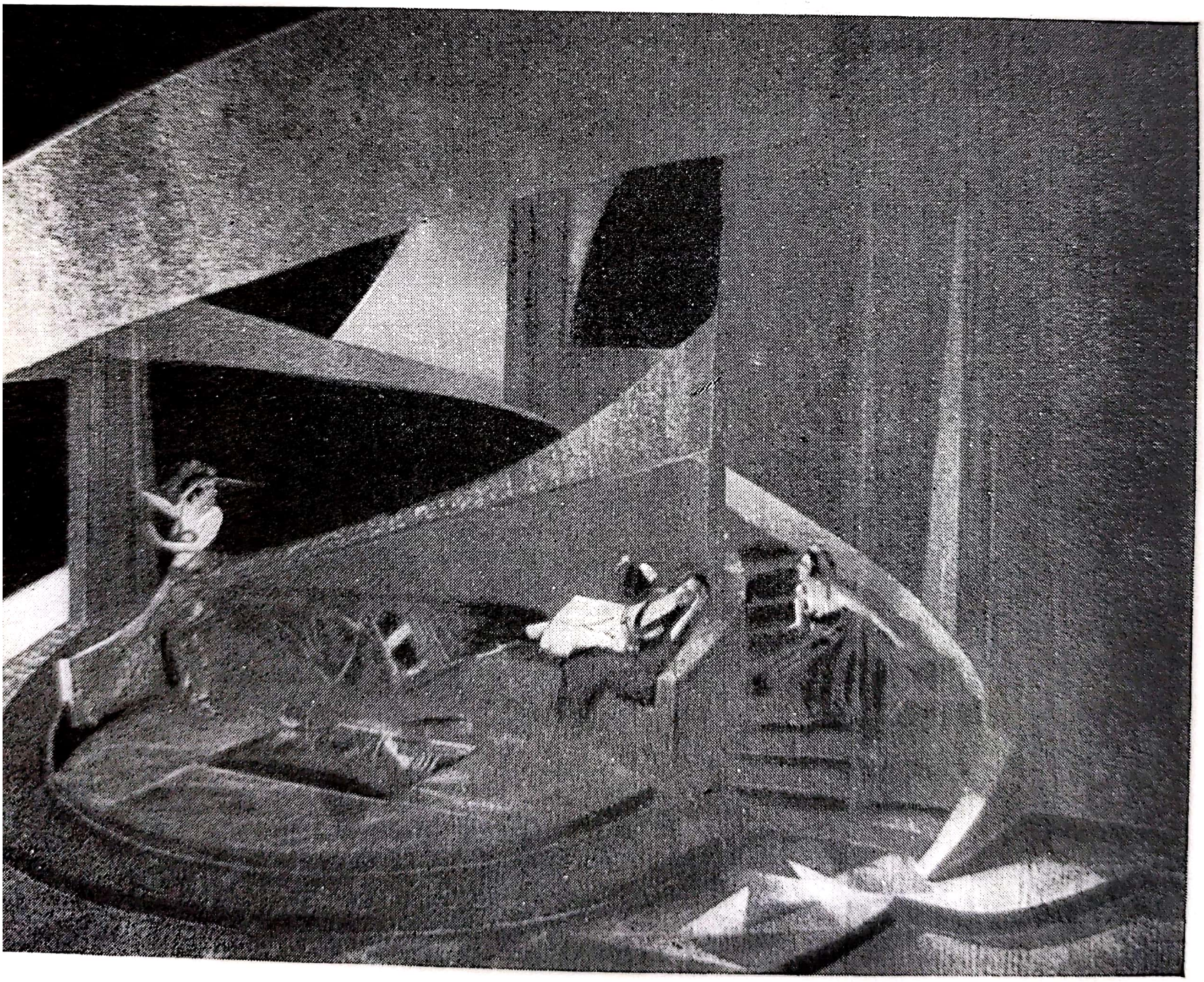
36.
Inimă credincioasă
(Jean Epstein, 1923).

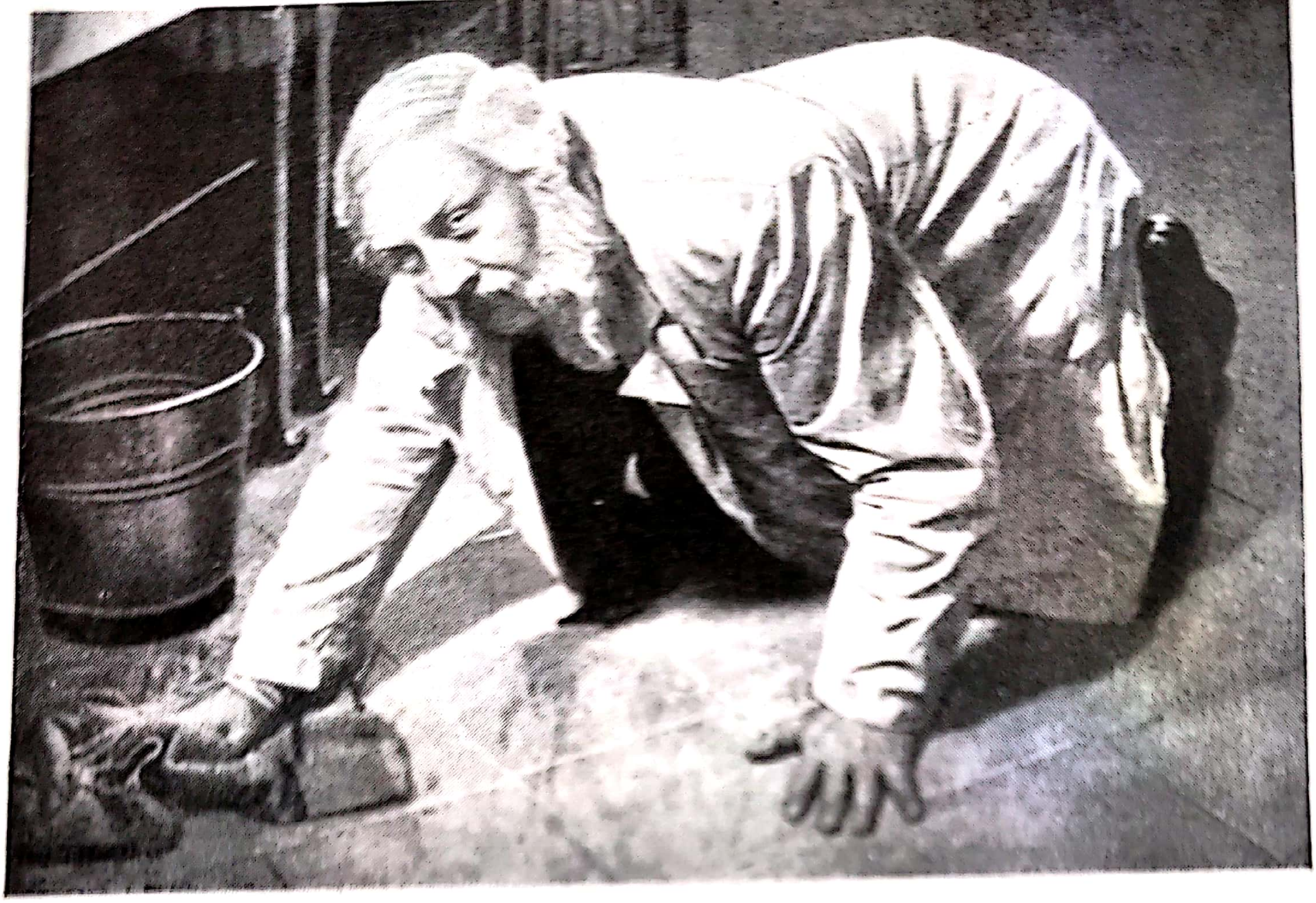




IASI

37.
Aelita
(Protazanov, 1924).

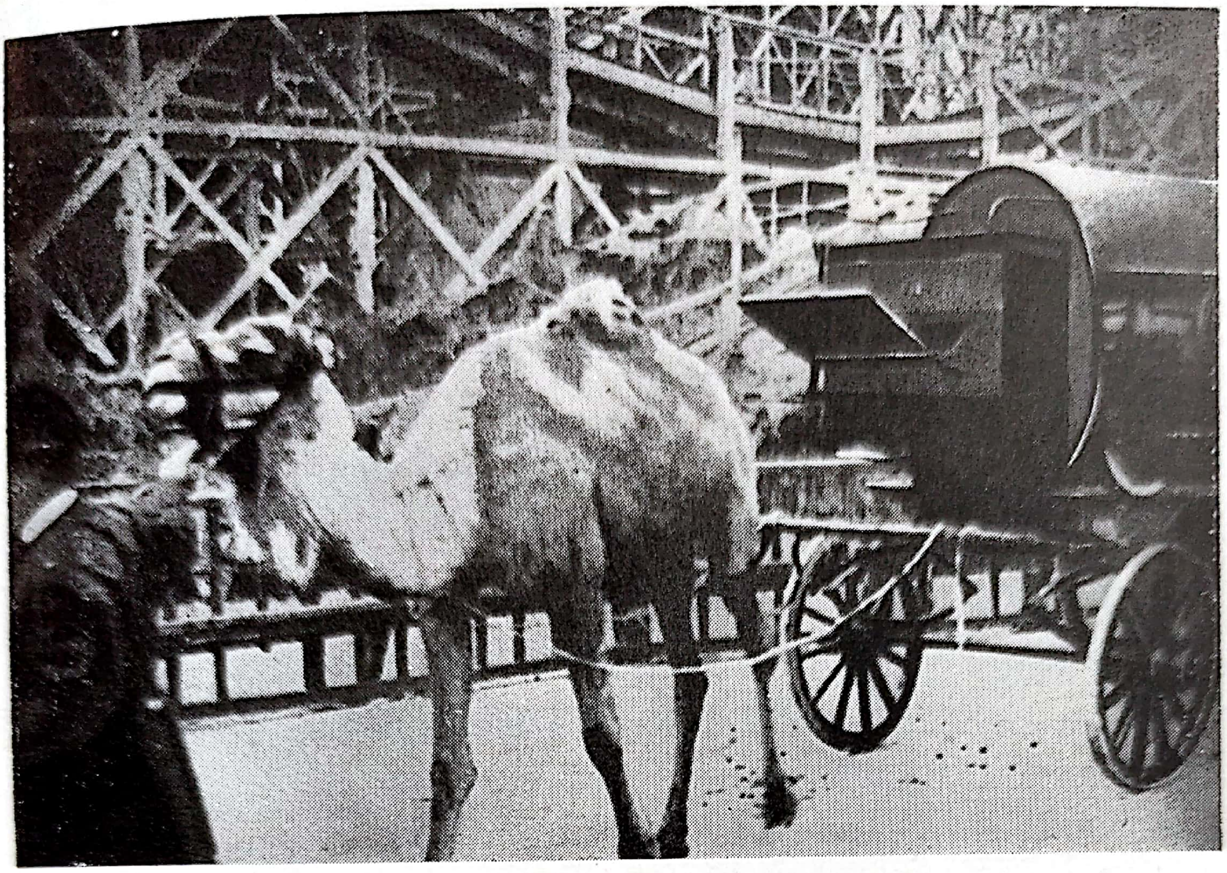


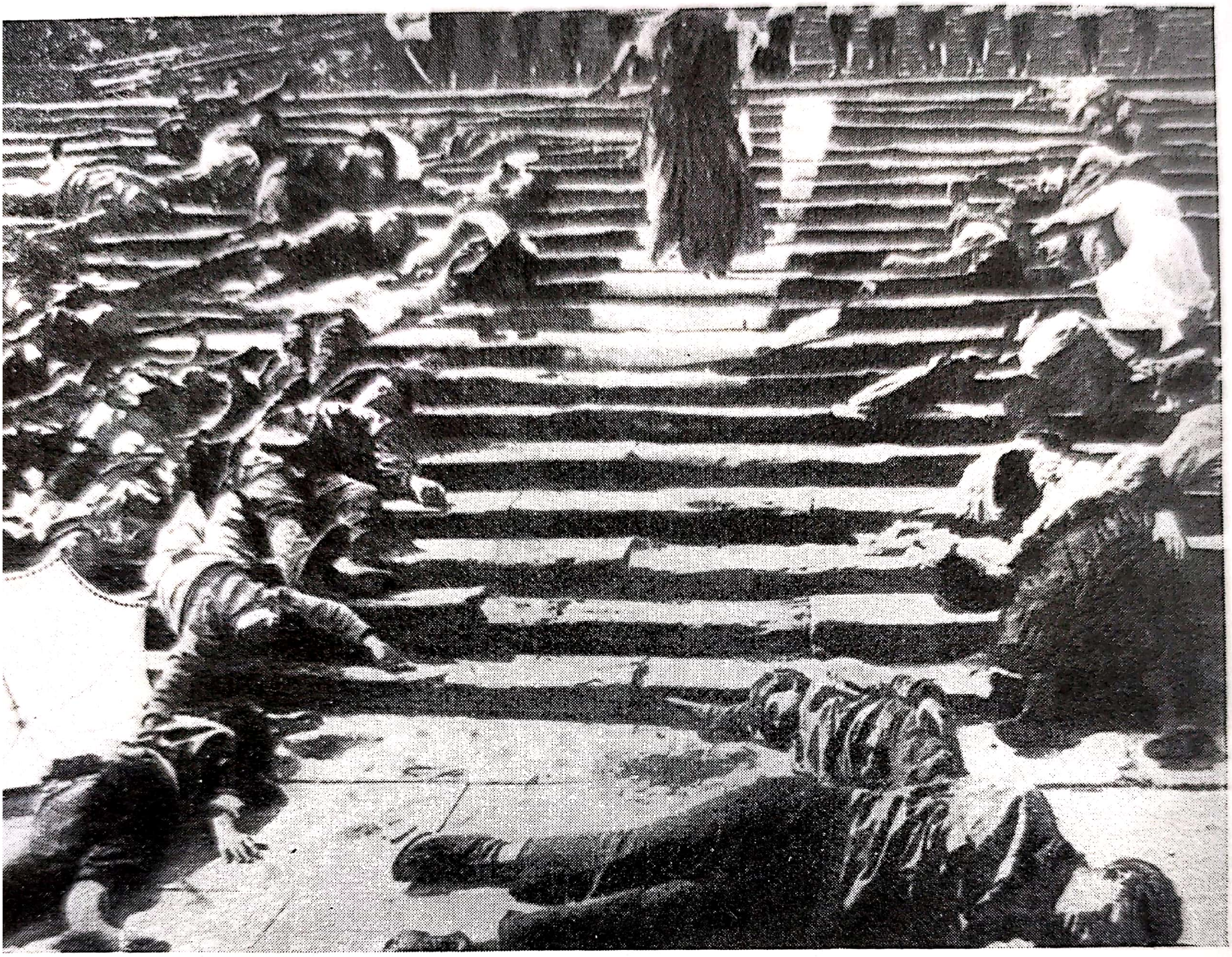


39.
Ultimul dintre oameni
(Murnau, 1924).

40.
Antract
(René Clair, 1924).

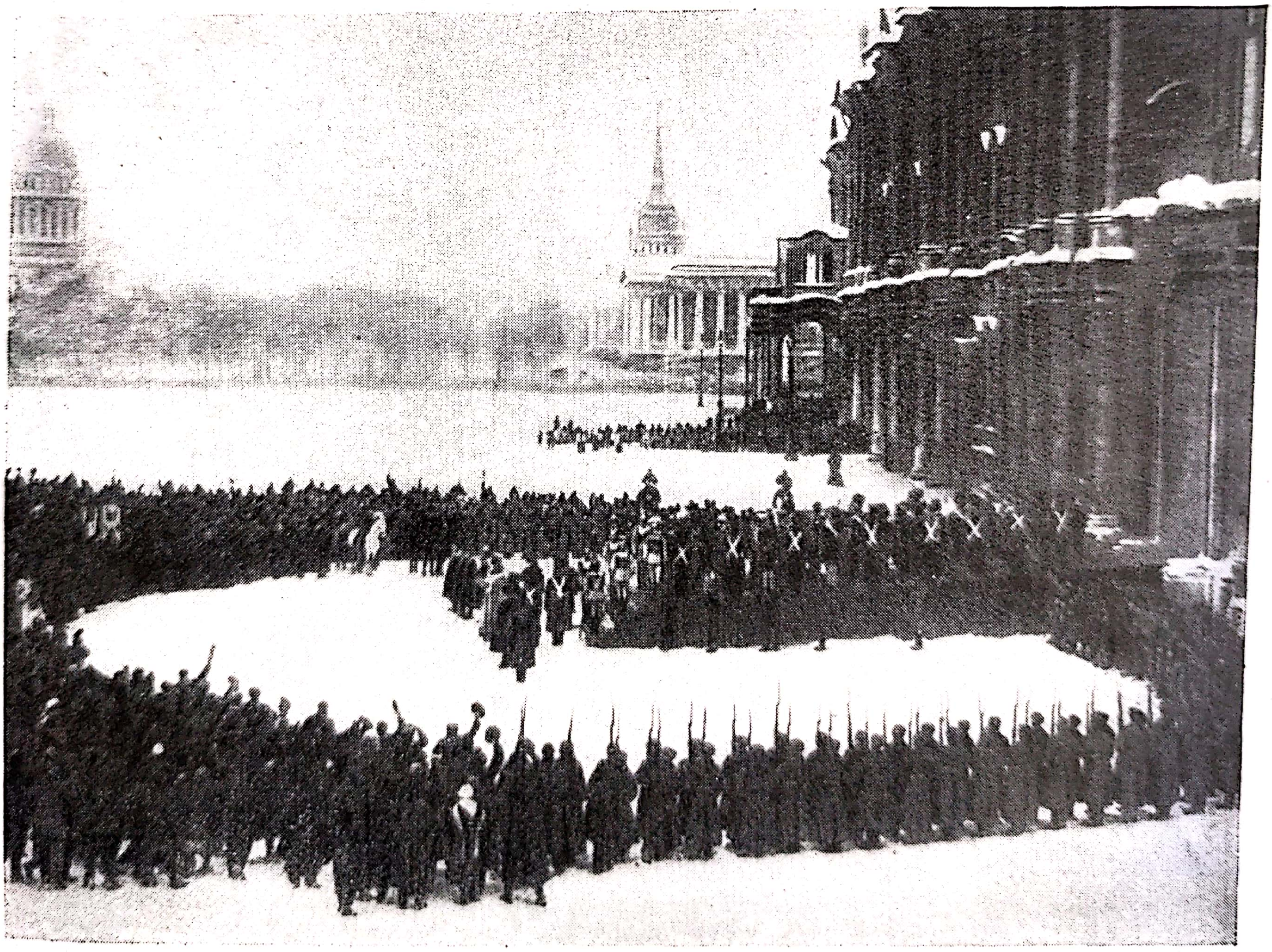
41.
Rapacii
(Greed, de Erich von Stroheim, 1924).

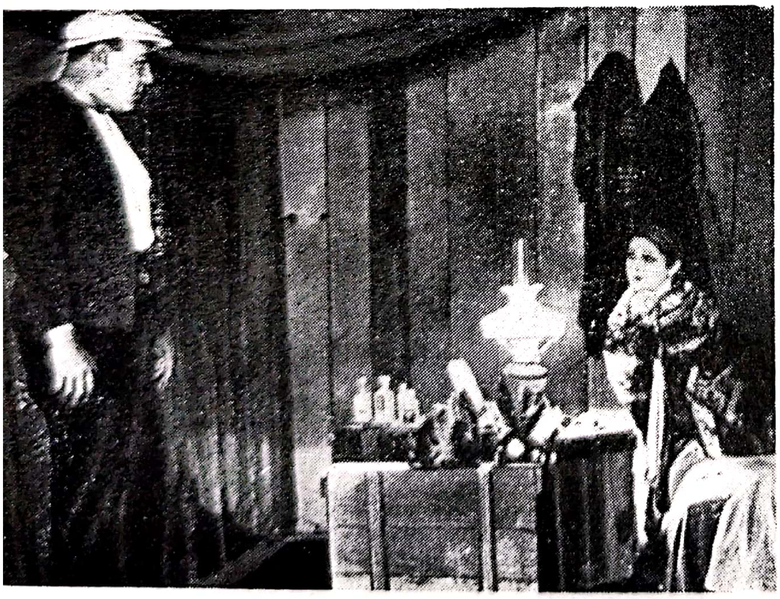




42.
Crucişătorul Potemkin
(Eisenstein, 1925).

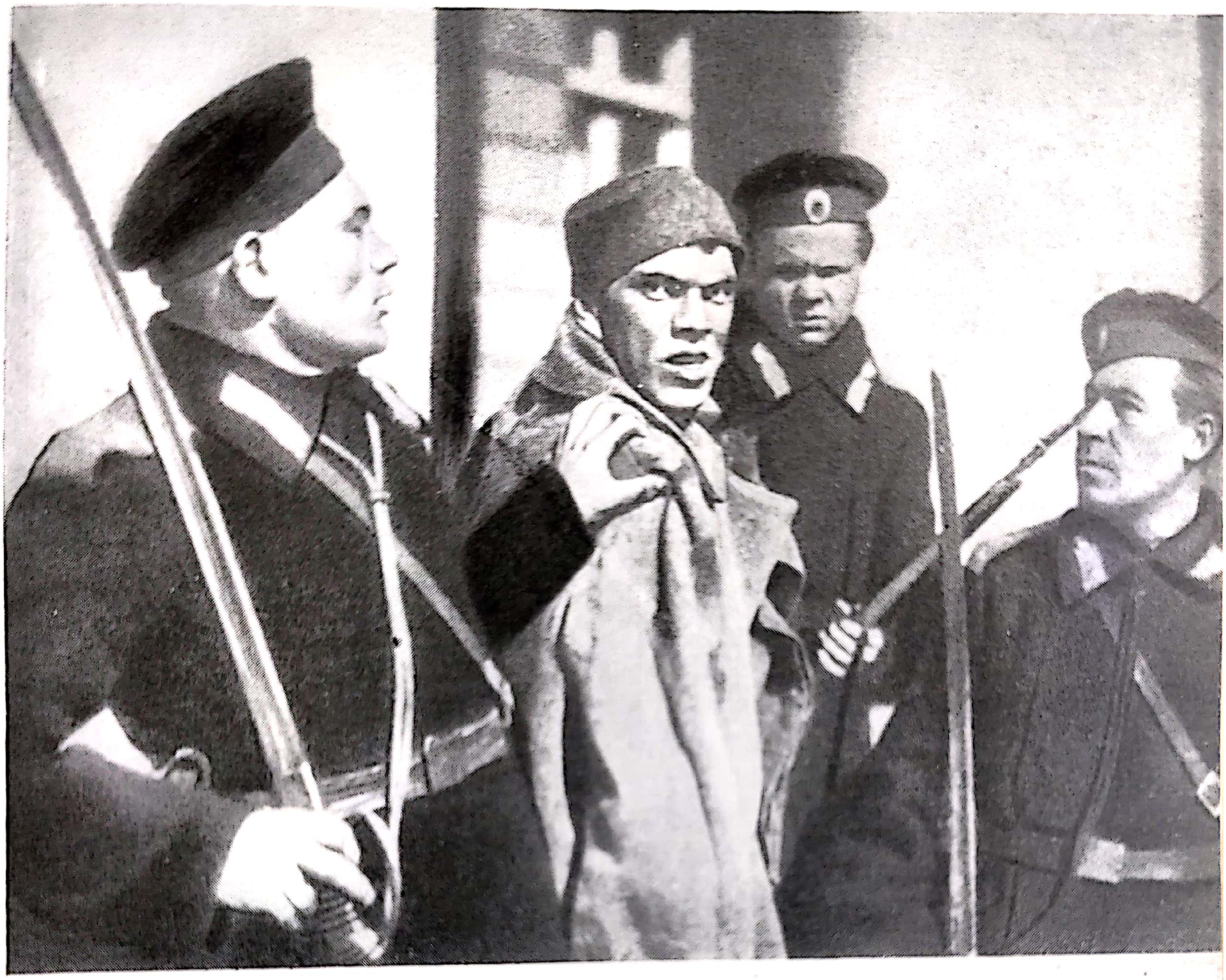
43.
«9 ianuarie»
(Viskovski, 1925).





44.
Variété
(Dupont, 1925).

45.
Uliţa durerii
(Pabst, 1925).



48.
Nikolai Batalov
in *Mama*
(Pudovkin, 1926).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

49.
Igor Ilinski
în *Procesul celor trei milioane*
(Protazanov 1926).

Maiakovski, prieten cu Kuleșov, deschisese coloanele revistei sale de avangardă, „Lief“, unui tînăr regizor de teatru, Eisenstein, care proslăvea acolo virtuțile unui nou procedeu cinematografic, numit de el: *montaj de atracții*. Serghei Mihailovici Eisenstein, după ce-și isprăvise studiile de inginer, ar fi vrut să devină pictor. Înrolat în Armata Roșie, el desenează afișe, decoruri și devine apoi regizor. Montarea unei piese de Ostrovski pentru teatrul „Proletkultului“ îi cristalizează concepția, o concepție influențată de ideile lui Meyerhold. Cuvîntul *atracție* este luat de el într-un sens aproape filozofic de senzație violentă, irezistibilă pentru spectator. Montajul acesta va lega laolaltă *atracții* culese la întîmplare, arbitrar în timp și în spațiu. De aceea, în foarte clasica comedie de moravuri a lui Ostrovski, Eisenstein va aduce intrări de clovni, acrobați, dansuri pe sîrmă. Ba chiar va introduce în spectacolul teatral un mic film: На всякого мудреца довольно простоты [*Orice naș își are nașul*]. Filmul trebuia să-l realizeze Dziga Vertov, dar cum tot întîrzia să-și țină făgăduiala, Eisenstein devine regizor cinematografic improvizat. Puțin după aceea realizează primul său film adevărat: Стачка [*Greva*], în care aplică teoria metaforei (inspirată în parte de Griffith, din *Intolérance)*. El face să alterneze aici masacre de muncitori de pe vremea țarului, cu priveliști din abatoare și tablouri de vite înjunghiate.

Greva, cu tot textul său confuz, atrage atenția. Guvernul, care voia să comemoreze revoluția din 1905, antrenează la turnarea unor filme pe acest debutant de 25 de ani, așa cum îi antrenase și pe unii cineaști mai cu renume, ca Razumy, Vișkovski, Ceaikovski.

Astfel, *Crucișătorul Potemkin* fu realizat la Odessa în cîteva săptămîni, cu cîțiva actori, cu populația orașului și cu marinarii flotei din Marea Neagră. Eisenstein urmează aci un obicei stabilit imediat după Octombrie de „Proletkult“ în *Pantomimele de masă*. Se făcea apel la participarea populației pentru reconstituirile istorice, reunindu-se astfel pînă la 10 000 de persoane.

Potemkin este, într-o oarecare măsură, o *actualitate reconstituită*, în sensul filmelor realizate de Alfred Collins, Zecca și Nonguet cu douăzeci de ani mai înainte. Eisenstein este obligat să nu mai acorde o importanță exclusivă *montajului de atracții*. Dar, sub influența lui Vertov și a teoriilor literare de avangardă, persistă să respingă tot ce e regie: studio, machiaj, decoruri, aproape chiar și actori. Filmul său are drept unic erou masele.

Actorii sînt reduşi la *figuraţie inteligentă*, iar conducătorii revoluţionari rămîn simple siluete.

Ideea preconcepută a *eroului-masă* risca să ducă la oarecare confuzie. Dar scenariul lui Agadanova Sutko, foarte clar în relatarea strict cronologică şi istorică, creează două personaje colective coerente: *Crucişătorul* şi *Oraşul*. Drama se naşte din ciocnirea şi unirea personajelor.

Punctul culminant în *Potemkin* îl constituie celebrele împuşcături de pe scări. Valoarea acestor scene se datorează în bună măsură montajului. Un montaj riguros şi dramatic, cu imagini admirabil cadrate şi admirabil fotografiate (de Tissé, poate cel mai mare din operatorii de azi). Scenele de pe scări sînt piesă de antologie şi totodată un perfect exemplu al stilului lui Eisenstein, îmbinare de teorii literare şi teatrale de avangardă cu ideile lui Dziga Vertov şi ale lui Kuleşov, transformate apoi de geniul său propriu. Mulţimea este individualizată prin groplanuri de atitudine, detalii de costum, alese cu un inegalabil simţ al caracterizării. „Cine-ochi" învăţase arta de a *prinde pe neaşteptate* figuri tipice. *Modelele vii*, cum li se zice în terminologia sovietică, alternează cu obiecte expresive: o cizmă, o scară, o sabie, un leu de piatră, gratii. Un episod este punctat cu *atracţii*, cu imagini de efect, efect violent sfîşietor, ca la acea mamă purtînd cadavrul fiului ei, sau căruciorul de copil coborînd singur scările, ochiul scos, sîngerînd îndărătul ochelarilor cu rama de metal. Excesul de teorie sau răceala acestor teorii nu se mai văd, înecate în elanul naţional al Revoluţiei Ruse şi în sinceritatea lui Eisenstein. Sinceritate în mînie, în milă, în violenţă, în căldură umană.

Peste tot în străinătate cenzura interzice filmul. Peste tot spectatorii se adună să-l aplaude în secret. Represiunea îi înzeceşte puterea explozivă, iar cinematecile, cu o grijă aprigă, vor pune deoparte capodopera şi o vor păstra. Filmul ajunge repede mai celebru decît oricare altul, egalat, poate, doar de unele lucrări ale lui Chaplin. Cîţiva ani mai tîrziu, campionul antibolşevismului, Goebbels, îi va aduce un involuntar omagiu cînd va cere cinematografului german în curs de „hitlerizare" să producă *Un nou „Potemkin"*.

Acest triumf îl aşază pe Eisenstein în primele rînduri ale atenţiei generale. Guvernul sovietic îi acordă toate creditele, toate înlesnirile pentru a realiza filmul *Vechiul şi noul*. Lucrează la el patru ani, distruge opera aproape terminată, o reîncepe, filmează 100 000 metri de peliculă, din care nu reține decît 2 500. În 1927, își întrerupe lucrul pentru a realiza *Octombrie*, tablou al Revoluției.

Această lucrare întrucîtva decepționează. Totuși, ea cuprinde pasaje admirabile: cucerirea Palatului de Iarnă, distrugerea rezervelor de vin din pivnițele țarului, episodul podului mobil, fuga lui Kerenski... Un umor neprevăzut, uneori cam insistent, apare sub influența lui Aleksandrov, fostul său asistent devenit colaborator la scenariu și regie. Acțiunea se urmărește greu, chiar pentru cine cunoaște bine evenimentele. Metafora alunecă uneori în patos. Opera este grandioasă, puternică, amplă, totuși nu egală cu. Potemkin.

Старое и новое [*Vechiul și noul*] e cunoscut în Franța într-o versiune mutilată și purtînd titlul: *Linia generală*. Eisenstein voia să cînte colectivizarea agriculturii într-o epocă în care ea era departe de a fi realizată pe scară largă. Viziunea anticipată a vieții de la țară este lucru greu pentru un „om de la oraș". Iar pe plan estetic, *montajul de atracții* duce la metafore greu de înțeles (avuzuri și jocuri de apă intercalate în secvența mașinii de separat smîntîna sau naive explozii de rachete simbolizînd un taur în plin elan).

Aceste imperfecțiuni — căci o perfecțiune ca aceea din *Potemkin* se atinge foarte rar, este proprie numai capodoperelor — nu împiedică totuși *Linia generală* să fie unul din marile succese ale „artei mute", ajunsă la capătul evoluției sale. Izba tăiată în două pentru împărțeală, procesiunea implorînd în zadar venirea ploii, tractorul zdrobind hotarele individuale, perfecțiunea aproape abstractă a secvenței mașinii de separat smîntîna, revelată țăranilor înmărmuriți de admirație, tabloul, înfățișat cu ironie, al vieții de culac, toate acestea sînt remarcabile piese de cinematografie.

Aici masa trebuie să cedeze locul cîtorva eroi individuali. Eisenstein ia ca vedetă pe o țărancă tînără, Marfa Lapkina, de o totală ignoranță în materie de cinematograf și teatru. Nu folosește aproape de loc studioul și decorurile. Prin alte mijloace, care sînt personale, nu ale lui Lumière sau ale lui Vertov, el aplică vechea formulă a acestora, anume: *viața prinsă pe viu*. El însuși declara că scopul său este: „*reproducerea vieții* în adevărul, în nuditatea ei, desprinzînd dintr-însa valoarea ei socială și sensul ei filozofic".

Filmul acesta înseamnă o evoluție față de simplitatea de document a lui *Potemkin*. La perfecțiunea montajului și a cadrajului, la violenţa *atracţiilor* se adaugă de acum înainte preocupări plastice mai accentuate: căutarea unui laitmotiv, conjugarea formelor, un contrapunct al imaginilor, metafore ample. Iar căutarea unui erou principal începe să se întrevadă şi ea.

La treizeci de ani, în culmea gloriei, Eisenstein pleacă pentru scurtă vreme, pentru a studia cinematograful de la Hollywood, unde îl aşteptau grele încercări.

În U.R.S.S. rămînea Pudovkin, a cărui glorie mai recentă o egala aproape pe a lui Eisenstein. Inginer, apoi actor amator, acest nou venit era format de Kuleşov, la care fusese asistent, montor, scenarist şi actor. Debutează printr-un film comic: — Шахматная лихорадка [*Frigurile şahului*] şi printr-un documentar: Механика головного мозга [*Mecanismul creierului*], consacrat teoriilor fiziologului Pavlov. Apoi realizează primul său film mare: Мать [*Mama*], în anul în care maestrul său, Kuleşov, prezintă cea mai bună operă a sa: По закону *Dura lex* [Conform legii], după Jack London, povestire de o mare forţă, dură, sălbatică, dominată de amintirea lui Griffith şi a stilului de la „Triangle".

Dar lucrarea lui Pudovkin, *Mama*, realizată după celebrul roman al lui Maxim Gorki, depăşeşte de la distanţă, cu multe lungimi, opera totuşi remarcabilă a lui Kuleşov. După *Mama* urmează, la scurte intervale: Конец Санкт-Петербурга [*Sfîrşitul Petersburgului*], Потомок Чингисхана [*Furtuna asupra Asiei*] sau *Fiul lui Gingis-han*. Subiectul e luat dintr-o lucrare de Brick, prieten al lui Maiakovski.

Scenariile celor trei sus-pomenite capodopere tratează una şi aceeaşi temă, aceea a creşterii conştiinţei oamenilor. Tînărul ţăran din *Sfîrşitul Petersburgului*, mama din romanul lui Gorki, eroul din *Fiul lui Gingis-han*, toţi trei sînt fiinţe simple care parvin treptat la viziunea clară a îndatoririlor clasei lor. Sociale prin conţinutul lor, filmele lui Pudovkin sînt, prin formă, opere psihologice, în care un anumit tip se află în centrul acţiunii. Spre deosebire de Eisenstein şi mai ales de Vertov, Pudovkin nu se poate lipsi de actori mari. Baranovskaia este „Mama" şi Batalov fiul ei; Ciuvelov este un ţăran, întîi soldat, apoi revoluţionar. Inkijinov întruchipează pe uimitorul fiu al lui Gingis-han. Pudovkin, el însuşi actor de mare talent, este un admirabil dirijor de actori. El nu se va lăsa antrenat în excesele pe care şcoala de actorie a lui Kuleşov le comitea în filmele acestuia.

Scenariile scrise împreună cu M. Zarkhi pentru primele sale două filme sînt opere bine lucrate. Progresia lor dramatică foarte

Natan Zarkhi

studiată contrastează cu disparatele povestiri mute ale lui Eisenstein, cu excepţia, bineînţeles, a lui *Potemkin*. La Pudovkin scenariul condiţionează, determină montajul, de o închegare şi precizie perfecte. Această operă profund gîndită, care introduce, împleteşte şi dezvoltă două sau trei teme cu rigoarea matematică a contrapunctului, ar fi putut fi o operă rece dacă n-ar fi călăuzit-o dragostea pentru om. Astfel, reluînd o comparaţie făcută de Moussinac, putem spune: Un film de Eisenstein este un strigăt, filmele lui Pudovkin sînt cîntece modulate şi captivante.

La acest realizator, obiectul neînsufleţit ocupă, alături de om, un loc considerabil. În *Mama*, o pendulă stricată, cizmele unui jandarm, căderea unei picături de apă, un pod metalic, o scară zărită deasupra unui zid, o piatră ridicată de jos, sînt mai mult decît nişte simple accesorii. Ele sînt uneori folosite în sensul învăţăturii lui Kuleşov. Astfel, căderea picăturilor de apă, prin monotonia ei iritantă, aminteşte, prin contrast, fierberea ceainicului, care subliniază ritmul ameţitor al scenei asasinatului din: *Conform legii*. Obiectele capătă de asemenea uneori un sens simbolic, în stil de *Kammerspiel*. Dar în şcoala germană obiectele exprimă fatalitatea, pe cînd la Pudovkin ele sînt ca piatra pe care revoluţionarii o transformă în armă.

Estetica *Kammerspiel*-ului închisese psihologia în temniţa unităţii de loc, simbol şi el al fatalităţii sociale. La Pudovkin, dimpotrivă, ca şi la Griffith, găsim aproape mereu o pluralitate de locuri. Acest procedeu îi serveşte pentru a transpune în cadrul larg al maselor un caz tipic (şi nu individual „întîmplător"). Şi îi mai slujeşte şi ca să împletească, să încrucişeze mai multe teme şi, în sfîrşit, ca să le combine metaforic.

Deznodămîntul din *Mama* este exemplul clasic al unui asemenea stil. O mare manifestaţie, la care participă mama, permite fiului să evadeze din închisoare. Două centre de acţiune cerute de subiect — străzile şi închisoarea, la care Pudovkin mai adaugă un al treilea: dezgheţul fluviului. Deşteptarea primăverii sugerează ideea eliberării din prizonierat. Spargerea gheţurilor este imaginea maselor care se pun în mişcare. Aceste metafore sînt folosite cu oarecare insistenţă. Dar se deosebesc de *montajele de atracţie* ale lui Eisenstein. La acesta, imaginile metaforice sînt mai exterioare. La Pudovkin, ele sînt legate şi de timpul în care se petrece acţiunea şi de acţiune însăşi. Aşa, de pildă, fiul care scapă poliţiştilor scapă fugind tocmai pe acele gheţuri care, desprinse, o iau la vale. Podul metalic care prin repetarea imaginii sale simbolizează forța armată pusă să zdrobească manifestația, acel pod este în același timp scopul manifestației însăși, căci podul acela duce la închisoare. Este mai mult element al dramei decît figură stilistică, întocmai ca și unghiul zidurilor sau gratiile de după care vor fi masacrați cei închiși.

Analiza psihologică la Pudovkin e strîns legată de mediu: mahalale din *Mama*, bursa și cartierele muncitorești din *Sfîrșitul Petersburgului*, fascinantul Orient mongol din *Furtuna asupra Asiei*. Ca și Eisenstein, Pudovkin are slăbiciune pentru plastica decorativă: statuile și arhitecturile — frumoase sau hidoase — din Petersburg; pompoasele ceremonii budiste, care ne oferă o paralelă între toaletele idolilor mongoli și hainele de „mare ținută" ale militarilor imperialiști.

Unele similitudini între Eisenstein și Pudovkin nu împiedică deci ca acești doi mari realizatori să fie fundamental diferiți — aproape chiar opuși în toate punctele esențiale.

Dovjenko, care apare către sfîrșitul „artei mute", este și el cu totul deosebit de predecesorii săi: Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin. Noul venit e ucrainean. Acest detaliu își are importanța lui. Uniunea Sovietică se compune din numeroase republici cu caractere naționale foarte diferite de acelea ale Rusiei Mari. Unele republici — printre care și Ucraina — aveau de pe atunci școli cinematografice independente și active. Dovjenko, fiu de țăran, a fost institutor, agent consular, desenator de presă și pictor, înainte de a se apuca de cinematograf. Începe ca scenarist. Apoi, primele lui încercări sînt un film comic și o dramă polițistă: Ягодки любви [*Roadele dragostei*] și Сумка дипкурьера [*Valiza diplomatică*]. Filmul Звенигора [*Zvenigora*] debutul său propriu-zis este apreciat de Eisenstein și Pudovkin ca revelația unei *forțe noi*. Cu ajutorul unui simbol: o comoară ascunsă, se desfășoară, într-o îndrăzneață panoramă istorică, mai multe episoade de viață ucraineană, începînd de la vikingi și pînă la epoca noastră contemporană.

Арсенал [*Arsenalul*] are o unitate mai concentrată. Povestea imaginată de Dovjenko — scenarist al tuturor filmelor sale — se desfășoară în Ucraina ocupată de nemți. Un stil cinematografic nou apare, pe care îl caracterizează îndeosebi trei episoade: o catastrofă de cale ferată, declanșarea unei greve și zdrobirea unei insurecții.

Catastrofa începe cu vederi dintr-un tren încărcat cu veseli soldați demobilizați. Absența mașinistului face ca trenul să-și accelereze viteza. Oamenii cuprinşi de panică sar din tren şi se zdrobesc pe taluzul căii ferate. Deraierea este figurată prin impresionanta imagine a unui acordeon care se rostogoleşte la vale. Eroul se ridică spunînd: „Am să mă fac mecanic“. Vorbe ce pot părea naive, dar care au o puternică rezonanţă prin contrastul dintre calmul rostirii lor şi ritmul nebunesc al întregii secvenţe pe care o încheie acele cuvinte. La Dovjenko subtitlurile tipărite au mare importanţă. De cele mai multe ori rolul lor este poetic. Fără ele, filmele lui Dovjenko ar fi greu de înţeles şi astfel şi-ar pierde din valoare. La sfîrşitul epocii filmului mut, această atentă întrebuinţare a textului este caracteristică şi demonstrează necesitatea estetică a apariţiei filmului vorbitor.

Declanşarea grevei foloseşte *imobilitatea* ca principal mijloc dramatic. Maşinile oprite de muncitorii din *Arsenalul* alternează cu imaginile unor alţi lucrători „colaboraţionişti“ încremeniţi în apartamentele lor şi întinzîndu-şi urechea ca să asculte... tăcerea. Fixitatea este încordată, dar naturală. Şi este mult mai impresionantă decît gesticulaţiile „modelelor vii“[1].

Filmul se termină cu o metaforă. Muncitorii răzvrătiţi sînt împuşcaţi, dar eroul, ciuruit de gloanţe, deşi se vede cît de colo că e mort, continuă totuşi să umble. În această figură literară, în această imagine poetică, epică, simplicitatea lui Dovjenko izbuteşte acolo unde, într-o împrejurare similară, grandilocvenţa lui Gance dăduse greş. Lirismul este trăsătura dominantă a marelui realizator ucrainean.

În capodopera sa, filmul mut Земля [*Pămîntul*], Dovjenko recurge la cele trei eterne teme lirice: dragostea, moartea şi natura, nesfîrşit de fecunda natură. Există şi o temă strict contemporană, aceeaşi cu tema din *Linia generală*. Este colectivizarea agriculturii, cu luptele şi dificultăţile ei.

Mediul, a cărui reflectare nu i-a izbutit lui Eisenstein şi-a găsit o expresie ideală în filmele ţăranului Dovjenko. El introduce în acest film un punct de vedere de pictor plin de ardoare. Găsim cîteva laitmotive plastice de o sinceritate tulburătoare: pămîntul arat sub ceruri imense şi înnourate, lanuri de grîu legănîndu-se sub soare, grămezi de mere sub ploaia de toamnă, apoi floarea-soarelui, floarea naţională a Ucrainei.

---

[1] Griffith întrebuinţase mai înainte în epoca lui „primitivă“ în mod impresionant imobilitatea (de pildă în *A corner of Wheat* [Un colţ de lan)]. Dar Dovjenko nu cunoştea, cu siguranţă, acest precedent.

Episodul central este profund caracteristic pentru maniera lui Dovjenko.

Cîmpul. Noaptea. Casele. Grădinile lor. Grelele flori de floarea-soarelui. Şi peste tot, în umbra caldă a verii, îndrăgostiţii nemişcaţi, mîna flăcăilor pe sînul rotund al fetelor, buzele şi suflarea împreunate, respiraţia fiind singura mişcare a acestor cupluri statuare, imobilizate într-un extaz a cărui violentă senzualitate nu a fost niciodată depăşită în arta ecranului. În această mulţime îndrăgostită se află şi eroul — secretarul colhozului — în braţele logodnicei sale. Se desparte de ea şi pleacă pe un drum mărginit de garduri vii. Merge încet, cu ochii închişi, ca să păstreze imaginea fetei. Apoi, deodată, singur în noapte, începe un dans frenetic, care se înteţeşte, se amplifică şi, brusc, încetează. Ni se pare că flăcăul s-a oprit fiindcă a căzut. Nu. A căzut fiindcă un chiabur, ascuns după un tufiş, trăsese în el cu puşca. Secvenţa pleacă de la imobilitatea dragostei şi ajunge la imobilitatea morţii. După aceea urmează înmormîntarea. Victima este culcată în sicriu cu faţa descoperită. Mortul e dus de flăcăi şi fete, care merg şi cîntă. Cîntecul lor aproape că nu este trist. De-a lungul gardurilor vii, frunzişul şi crengile încărcate cu fructe coapte mîngîie faţa mortului. O femeie însărcinată, care-şi face cruce la trecerea cortegiului, este apucată tocmai atunci de primele dureri ale facerii...

Zadarnic am căuta în *obiectivitatea* lui Dziga Vertov, sau în sunetul de trîmbiţă al *atracţiilor* lui Eisenstein, sau în modulaţiile savante şi contrapunctele lui Pudovkin echivalentul acestui lirism epic, acestui panteism senzual, care din comparaţia cea mai naivă scoate o profundă rezonanţă şi un adînc adevăr. Filmul *Pămîntul* n-a putut avea în străinătate succesul de public pe care îl merita, pentru că n-a fost exportat decît abia în 1931, dată care coincide cu apariţia filmului vorbitor. Dar el a avut o influenţă profundă asupra tinerilor cineaşti din Franţa şi mai ales asupra celor din Anglia. Lirismul său aduce documentariştilor o atenuare a lecţiei severe — deşi umane — a „Cine-ochiului“ adepţilor lui Vertov.

Stilurile, temperamentele şi temele celor patru mari maeştri ai cinematografului sovietic sînt impresionant de deosebite unul de altul. Şi chiar aşa, aceşti „patru mari“ sînt totuşi departe de a exprima toată varietatea de tendinţe a unei epoci atît de bogate şi de diverse.

Alături de capodoperele lor, s-au mai realizat numeroase filme importante. Cităm la întîmplare cîteva.

Realizatorii vechii școli, depășiți de noua generație, nu dăduseră nimic cu adevărat remarcabil. Totuși, — Крест и маузер [*Pistolul și Crucea*] de Gardin avea o sălbatică măreție: satirele lui Protozanov: Праздник св. Иоргена [*Minunea sfîntului Jorgen*] și Процесс о трех миллионах [*Procesul celor trei milioane*] sînt valoroase prin verva lor mușcătoare — deși cam greoaie. Iar Коллежский регистратор [*Căpitanul de poștă*] de Jeleabovski se distinge prin calitățile marelui actor Moskvin, format de Stanislawski. În sfîrșit, Девятое января [*Duminica neagră*] de Vișcovski conține foarte frumoase mișcări de mase.

Printre cei foarte tineri, grupul de la F.E.K.S. se distinge printr-o căutare a originalității puțin cam supărătoare. Se dă acrobațiilor formale mai mare importanță decît subiectului. Trebuie de asemenea semnalate operele lui Kozînțev și ale lui Trauberg. Mai este și un frate mai mic al acestuia, Ilya Trauberg, care a dat dovada unei verve remarcabile și a unui simț al mișcării în filmul său Голубой экспресс sau [*Trenul mongol*] (sau *Expresul albastru*). Iutkevici își va arăta finețea și cultura în filmul său — Кружева [*Dantele*], într-un stil apropiat celui de la F.E.K.S. Ermler realizează filmul *Omul care și-a pierdut memoria*; Okhlopkov (venit din avangarda teatrului, căruia îi va da puțin timp după aceea o curioasă tentativă „neorealistă“) își aplică teoriile în filmul — Проданный аппетит [*Omul care și-a vîndut pofta de mîncare*]. Succesul Мисс Менд [*Condicuței galbene*] îi permite lui Fedor Ozep să realizeze la Berlin Живой труп [*Cadavrul viu*] (cu Pudovkin ca interpret principal). După aceea va rămîne în străinătate și va produce filme pentru bani. Încercările încă neîndemînatice ale lui Raisman Каторга [*Pușcăria*], sau Donskoi Чужой берег [*Malul străin*], sau Dzigan Бог войны [*Zeul războiului*], sau ale fraților Vasilev Подвиг во льдах [*Aventură printre ghețuri*], toate acestea reprezintă ucenicia unor temperamente care mai tîrziu vor produce opere puternice.

Aleksandr Romm are succes în străinătate cu Любовь втроем [*Patul și sofaua*], un film în care se arată ce devine clasicul „triunghi“ conjugal în noile condiții sovietice. Olga Preobrajenskaia, fostă vedetă a cinematografului rus, obține un meritat succes cu Бабы рязанские [*Veselele cumetre din Riazan*], la noi: *Satul păcatului*, operă plină de prospețime și de o exuberanță cvasifolclorică, unde unele pasaje vestesc pe Dovjenko.

Bogăția luxuriantă a primilor cinci ani de producție sovietică este variată și îmbracă diferite forme. Dacă o comparăm cu producția europeană, ajungem la următoarele constatări: școala suedeză se mărginise să reveleze un singur adevăr nou, maeștrii francezi din 1920 se pierdeau în meandrele plasticii formale, iar Germania dinainte de 1925 se reducea la trei personalități și la două școli.

Nu putem compara explozia sovietică decît cu dezvoltarea impetuoasă a cinematografiei americane din 1915, cu descoperirile și personalitățile acestei vechi școli americane care-i ajutase pe Eisenstein și Pudovkin să-și găsească calea. Dar aceste descoperiri făcute de americani fuseseră mai mult instinctive decît conștiente și în curînd comerțul le va atrage pe făgașul lui. În schimb, în U.R.S.S. individualitățile și-au putut dezvolta originalitatea pînă la extrem. Ivirea unor temperamente diverse, adesea chiar antagoniste, a fost favorizată de naționalizarea cinematografiei în Uniunea Sovietică. Acest lucru poate părea paradoxal la prima vedere. Dar să nu uităm că naționalizarea nu excludea formarea de societăți independente pe bază de studiouri separate sau diversificate pe republici, fiecare societate avînd fizionomia ei distinctă: „Sovkino“, „Mejrapom“, „Vufku“ etc. iar, pe de altă parte, este evident că naționalizarea a eliminat preocupările comerciale de odinioară.

În străinătate s-a imputat acestui sistem faptul că statul, stăpîn pe industrie, impune artiștilor temele propagandei sale. Dacă prin *propagandă* înțelegem legătura dintre operă și realitățile sociale și politice, ea este într-adevăr caracterul esențial al școlii sovietice. Dar această legătură nu este incompatibilă cu marea artă, de vreme ce, conștientă sau nu, ea este esențială la Chaplin, la Griffith sau la *expresioniști*, iar școala franceză, în perioada cînd a negat-o, a fost lovită de neputință.

Dacă vrem să dăm cuvîntului *propagandă* sensul restrîns și deseori peiorativ de propagare a unor interese sau a unui ideal oarecare, nu există capodoperă — fie ea și americană — care să nu poarte pecetea acestui mesaj. Numai că acest lucru trece neobservat în alte țări decît U.R.S.S., pentru simplul motiv că „ideologia“ din acele filme se încadrează perfect în ideile curente, arhitrîmbițate în presă și în literatură. De asemenea, față de ele, ideile sovietice apar în tot neconformismul lor. Se vede limpede că merg împotriva curentului. Și atunci, sînt considerate „propagandă“. Totuși, chiar și dușmanii regimului sovietic care dăduse naștere acestei noi școli cinematografice, chiar și ei sînt nevoiți să recunoască că regimul nu a împiedicat cea mai deplină dezvoltare a talentelor şi atingerea unei arte desăvîrşite şi pure. Ba chiar dimpotrivă.

Noua şcoală a triumfat repede pentru că în U.R.S.S. cinematograful este organizat pe alte baze, necunoscute pînă la el. După decretul din 1918, filmul încetează pentru totdeauna de a mai fi o speculaţie financiară, un mijloc de a spori, prin acumularea de profituri, un capital investit. Cinematograful devine esenţialmente un mijloc de cultură, *o artă cu adevărat democratică*, *profund populară* (Pudovkin), menită să exprime gîndurile, sentimentele, dorinţele şi voinţele milioanelor de spectatori. Cineaştii sovietici au învăţat deci din primii ani să devină *ingineri ai sufletului* şi chemarea lor a răsunat numaidecît şi adînc mult dincolo de graniţele patriei lor.

XIX AVANGARDA ÎN FRANȚA ȘI ÎN RESTUL LUMII

Avangarda apare în cinematograf în anul 1925, cu o întîrziere de 10—20 de ani față de pictură sau poezie. Înainte de 1914, Apollinaire, Picasso sau Max Jacob avuseseră pentru anumite filme acea atenție amuzată acordată vitrinelor de cîrciumi sau unor povești de genul *Fantômas*.

Ceva mai tîrziu, înflăcăratul animator al futurismului, Marinetti — care avea să-și sfîrșească zilele sub Mussolini în pielea unui academician — clasează cinematograful printre noile mijloace de expresie. Declararea războiului împiedică realizarea primului film futurist de Valentine de Saint-Point, dar un om de teatru, Bragaglia — discipolul lui Marinetti — realizează, cu vedeta Lydia Borelli, un film cu decoruri futuriste: *Perfido Incanto* [Farmec pervers].

Delluc și prietenii lui fuseseră formați de simbolism, de baletul rus sau de teatrul lui Paul Claudel; pe ei îi interesează mai puțin dadaismul sau cubismul, de la care se va inspira mai tîrziu avangarda, dar pregătesc calea cinematografului, grupînd în jurul lui un public care îi va acorda un loc în rînd cu celelalte arte. Lui Canudo i se datorește o manifestare foarte pozitivă, anume crearea îndrăznețului său „Club al prietenilor celei de-a șaptea arte". Delluc la rîndul său înființează un „ciné-club", în scopul de a organiza o întîlnire între intelectuali și cineaști.

În curînd aceste „ciné-club"-uri se transformă. Prin roirea lor, ele devin grupări de spectatori luminați și iluminați, care vizionează noile filme în ședințe private și le discută cu pasiune. La sfîrșitul filmului mut, Franța numără aproape 20 de „ciné-cluburi", pariziene sau provinciale, unite sub președenția cineastei Germaine Dulac. Mai multe țări posedă organizații similare: „Films-Clubs"-urile belgiene, „Film-Liga" olandeză, asociațiile de „Film-Freunde" germane, „Film-Society" londoneză, „Film-Art Guild" newyorkeză...

Mișcarea începută în 1920 se dezvoltă și sub alte forme, mai comerciale, captînd un public mai larg. În mai multe capitale se deschid „săli specializate", numite și „studio" sau „cinematografe de avangardă", prin analogie cu teatrele de avangardă. Astfel iau naștere la Paris: „Le Vieux Colombier", instalat de Jean Tedesco în sala recent abandonată de ilustrul Jacques Copeau, „Les Ursulines", „L'Oeil de Paris", „Studio 28". Cuplul de actori Tallier-Myrga, la inaugurarea celebrului „Studio des Ursulines", definesc astfel intențiile acestuia: „A recruta publicul nostru din elita scriitorilor, artiștilor și intelectualilor din Cartierul Latin... Tot ce prezintă originalitate, valoare, efort își va găsi locul pe ecranul nostru..."

Avangarda își limitează, ce-i drept, publicul la o *elită intelectuală* deosebindu-se prin aceasta de „Laboratoarele experimentale sovietice", plecate de pe poziții literare și estetice analoge, dar a căror ambiție era, chiar de la începutul activității lor, să pătrundă în masele adînci de spectatori.

Dadaismul îl găsim la originea primelor filme de avangardă. Această școală literară, această mișcare explozivă și pasionat negativistă, este înființată la Zürich, în 1916, de un tînăr poet romîn, Tristan Tzara. Un pictor suedez, Viking Eggeling, începe în 1917 o serie de *contrapuncte plastice* care în curînd vor lua forma unor suluri de hîrtie, lungi de cîțiva metri (*Masă verticală-orizontală*, 1919; *Simfonie diagonală*, 1920). În 1921, sprijinul dat de U.F.A. îi permite să realizeze în Germania *Symphonie diagonale*, un fel de pictură abstractă animată, făcută din spirale și dinți de pieptene. Pînă la moartea sa, în 1924, el mai realizează și alte simfonii: *Paralelă și Orizontală*.

Un alt pictor german, Hans Richter, desenează *Ritm 21*, un dans de pătrate și dreptunghiuri negre, cenușii sau albe; altul, Walter Ruttmann, debutează printr-un *Opus I* compus din niște forme nedeslușite, destul de asemănătoare radioscopiilor. Ruttmann este primul care ajunge pînă la marele public atunci cînd, după mai multe *Opus*-uri numerotate, el intercalează în *Nibelungii*, la cererea lui Fritz Lang, *Visul Șoimului*, dans mut de figuri heraldice abstracte.

Filmele: *Simfonie diagonală*, *Ritm 23*, *Opus IV*, toate aceste titluri ilustrează intențiile „abstracționiștilor" germani, anume întrebuințarea unor forme geometrice în mișcare, forme mobile asemenea sunetelor unei orchestre. Scopul este de a crea „melodii de tăcere", adevărate „simfonii vizuale".

Viking Eggeling, începînd din 1921, își fixase programul: *evenimente și revoluții în domeniul artei pure (forme abstracte, asemenea evenimentelor muzicale ce se gravează în noi pe cale auditivă)*.

Severul program al avangardei germane contrastează cu vesela ironie care impregnează primele filme franceze de avangardă: *Le Retour à la raison* [Întoarcerea la rațiune] al fotografului dadaist american Man Ray, *Ballet mécanique* [Balet mecanic] al pictorului cubist Fernand Léger; *Antract*, realizat de René Clair pentru Francis Picabia.

Baletul mecanic corespunde exact titlului său: este un dans de obiecte și de angrenaje, legate prin ritm sau prin analogii de formă. Filmul nu este abstract. Obiectele, aproape totdeauna ușor de recunoscut, sînt luate mai ales din viața poporului: bîlciuri, manejuri, găsim articole de bazar, roți de loterie, bile de sticlă argintată. Figura umană nu este exclusă dintr-un film a cărui temă e precumpănitor umoristică. Este o variație pe un titlu de ziar: *S-a furat un colier de 3 000 000 de franci*. Fernand Léger, avîndu-l pe Dudley Murphy ca asistent, transpune pe ecran viziunea dinadins simplificată care-i caracterizează pictura.

Antract este un divertisment cinematografic intercalat într-un balet pe care un mecena, Rolf de Maré, îl comandase lui Francis Picabia. De Maré conducea pe atunci „Baletele suedeze“ la Paris, cu colaborarea pictorilor sau poeților de avangardă.

Francis Picabia, pictor și poet, alături de Tristan Tzara și de André Breton, fusese unul din liderii dadaismului. După părerea lui, umorul trebuie să se apropie foarte mult de mistificare. Titlul baletului său este anunțat așa: „*Théâtre des Champs-Elysées, Ce soir, Relâche*“[1]. Snobii greșit informați vor veni deci și se vor trezi în fața unei săli unde este într-adevăr „Relâche“. Iar filmul comandat lui René Clair, film care servește drept substitut reprezentației se va numi, cum e și firesc: *Antract*.

René Clair, pe adevăratul său nume René Chomette, este fiul unui negustor parizian. Refuzînd să continue comerțul părintesc, el se face gazetar și totodată primește să joace mici roluri în filmele seriale ale lui Feuillade. După ce lucrează ca asistent al lui Jacques de Baroncelli, René Clair realizează primul său film: *Paris qui dort* [Parisul care doarme].

---

[1] Adică: La Teatrul „Champs-Elysées“ se prezintă piesa: „*Deseară nu se joacă*“. — *N. T.*

Scenariul scris de el are un punct de plecare în genul lui Feuillade sau Jasset: un savant nebun imobilizează Parisul grație unei raze diabolice. Filmul, făcut din exterioare, cu mijloace materiale restrînse, e valoros datorită ironiei subtile cu care sînt manevrate cele opt personaje vii într-o capitală încremenită. Frumoasele imagini inspirate de René Clair operatorilor Defassiaux și Guichard fac din el, asemenea maestrului său Feuillade, un mare poet al Parisului. Turnul Eiffel era adevărata vedetă în acel film.

Scenariul scris de Francis Picabia pentru *Antract* încăpea în două pagini de indicații sumare. René Clair extrage din el temele pe care le va orchestra, le va decupa, le va ritma și le va amplifica.

Unii pedanți au vrut să „explice“ *Antract*. Ar fi vorba, chipurile de coșmarul unui cetățean încă amețit după o seară de petrecere la bîlci. Această „explicație“ (valabilă și pentru *Baletul mecanic)* ar fi o greșeală nu mai puțin grosolană decît dacă am clasa pe Erik Satie printre pomicultori fiindcă ar fi scris o *Simfonie în formă de pară*. Barba neagră, falsă și ochelarii de fier cu care Picabia și Clair împodobiseră pe dansatoarea-vedetă a „Baletelor suedeze“ ar fi trebuit să fie un avertisment pentru cei ce s-au încumetat, ulterior, să reconstituie o poveste tradițională și coerentă. Adevărata cheie în *Antract* este poezia dadaistă și gustul ei pentru metafore uluitoare sau mistificatoare.

Prima parte din *Antract* este un amestec subtil și bine ritmat de trei sau patru teme filmate într-un mic studio improvizat la Teatrul „Champs-Elysées“: o panoramă a Parisului, coșuri de fum în formă de coloane, impresionantele voltije ale unei dansatoare proiectate cu încetinitorul, apoi cîțiva dadaiști care apar, pentru distracția lor personală, în scurte roluri: Man Ray și pictorul Duchamp ca să joace șah, Picabia și compozitorul Erik Satie ca să care un tun. Apoi, vedeta baletelor, Jean Borlin, apare pe acoperișul teatrului, costumat burlesc în vînător tirolez. Picabia își ucide personajul prin lovituri de pușcă și astfel introduce episodul înmormîntării, al fugăririi cu dricul.

Această ceremonie începe într-un ritm solemn, în decorul baroc al parcului de atracții din Luna Park. Dricul tras de o cămilă, maestrul de ceremonii îmbrăcat în uniformă de încasator de bancă, coroanele mortuare făcute din cozonac, toate aceste detalii sînt tipic dadaiste; ele pot perfect figura în piesele de teatru publicate pe atunci de Tristan Tzara sau Louis Aragon. Pe de altă parte însă, aceste gaguri aparțin și cinematografului comic de dinainte de război, care a inspirat uneori dadaismul. Influența avangardei predomină în prima parte din *Antract*. Partea a doua e influențată de spiritul epocii antebelice. Îi simțim înrîurirea de îndată ce cortegiul se pune în mișcare, un cortegiu urmat de cîțiva prieteni ai autorului (Marcel Achard, Georges Charensol, Pierre Scize etc...) și de cîteva personaje comice luate de la Feuillade sau de la Jean Durand: falsul olog, soacra, pictorul pîrlit, domnul burtos etc. Cu toată folosirea unor artificii formale: supraimpresiuni, deformări de imagine, montaj rapid, totuși filmul progresează după regulile fugăririi clasice de gen Pathé sau Mack Senett. Într-o viteză continuu accelerată, dricul se suie pe drumul de șine spirale *(scenic railway)* de la Luna Park, urcă colinele din Saint-Cloud, apoi coasta Picardiei. Dricul aruncă dintr-însul sicriul care se rostogolește în plin cîmp. În sfîrșit, Jean Borlin, grimat ca Méliès și costumat în scamator, face, cu bagheta, să dispară urmăritorii pentru ca la urmă, cu aceeași baghetă, să se facă pe el însuși nevăzut.

Erik Satie scrie ca acompaniament al acestui divertisment o muzică ironică și ritmată, fidel potrivită cu imaginile.

După *Antract*, René Clair vrea să reia cu *Fantoma de la Moulin Rouge*, formula din *Parisul care doarme*, adică poetizarea unui peisaj parizian prin aplicarea ingenioasă a trucajelor, de astă dată a supraimpresiunii. Lucrarea este mediocră, după cum mediocru avea să fie și *Le Voyage imaginaire* [Călătoria închipuită], unde încearcă a regăsi strălucitoarea prospețime și vesela improvizație din *Antract*. Greșeala filmului consta poate în sărăcia decorurilor: un fel de palat al Mirajelor, un convențional Muzeu Grévin. Poezia, prea insistent solicitată, nu se lasă prinsă. După aceea Clair realizează *La Proie du vent* [Prada vîntului], o melodramă după un roman mediocru. S-a putut crede că, o dată cu acest film, avangarda intrase pe drumurile negustoriei, fatală unora din prietenii lui Delluc.

După *Baletul mecanic*, după succesul lui *Antract*, avangarda franceză își caută confuz calea. Contele Étienne de Beaumont, aristocrat și mecena, voia prin ale sale „Serate pariziene“ să concureze „Baletele suedeze“. El comanda filme fratelui lui René Clair, Henri Chomette. Banda *Reflets de lumière et de vitesse* [Reflexe de lumină și de viteză], făcută de acesta, se mărginește la o îngrămădire de cristale sub proiectoare și la un montaj destul de neîndemînatic al negativelor unei păduri văzute dintr-un automobil. Formele geometrice și figurile de șah din filmul *Emak Bakia*, efectele de nebulos, de *flou* sistematic exagerate din

L'Etoile de mer [Steaua de mare] valorează poate ceva mai mult. Dar aceste filme, realizate de Man Ray după nişte scenarii ale poetului Robert Desnos, urmăresc mai mult experimentarea fotografiei „abstracte". Preocuparea principală nu este pentru acel ritm şi acea mişcare care constituie esenţa operelor cinematografice. *Fait divers* [Fapt divers] de Claude Autant-Lara şi *Photogénie mécanique* [Fotogenie mecanică] de Jean Grémillon[1] sînt departe de a egala *Antract*. Şi ne întrebăm dacă se poate include în avangardă *La Fille de l'eau* [Fata apei] opera unui începător: Jean Renoir, numai pentru motivul că natura, scenariul, actorii şi oarecare preocupări de pictură impresionistă ocupau acolo un loc prea mare.

După arta abstractă şi după dadaism, cinematograful va pune stăpînire pe suprarealism. Primul film care revendică această origine este *La Coquille et le clergyman* [Scoica şi popa] realizat de Germaine Dulac după un scenariu al poetului Antonin Artaud.

Acesta, nemulţumit că nu i s-a dat să joace rolul principal, organizează împreună cu prietenii săi o violentă manifestaţie la „Studio des Ursulines". Opera are cusururi, fără îndoială, dar cele mai supărătoare sînt cele care îi vin de la scenariul său „poetic" şi naiv psihanalitic decît cele care îi vin de la stilul general cam afectat. Germaine Dulac era mult mai înzestrată pentru opere ca *Disque 957* [Placa 957], *Arabesque* [Arabesc], *Rythme et Variations* [Ritm şi variaţiuni]. În acestea, ducînd mai departe — şi prin mijloace cu totul diferite — cercetările unor Richter şi Ruttmann, ea va şti să adapteze jocul imaginilor la muzica lui Chopin şi Debussy, dovedindu-şi astfel profunda sensibilitate şi cultură muzicală. Dimpotrivă, violenţa puţin forţată din scenariul lui Artaud se acomoda greu cu temperamentul ei.

Filmul *Un chien andalou* [Un cîine andaluz] urmează acestei prime încercări. Şi este, alături de *Antract*, capodopera avangardei. „*Frumos* ca întîlnirea unei umbrele cu o maşină de cusut pe o masă de disecţie" — această frază a lui Lautréamont devine pentru suprarealism un adevărat cuvînt de ordine şi trebuie să o socotim drept cheia filmului *Cîinele andaluz*.

Poezia unui Benjamin Peret sau pictura unui Max Ernst se bazau atunci pe *montajul* paradoxal şi disparat, montaj de forme, montaj de cuvinte. Pentru acest gen de împreunare barocă, ne putem raporta inconştientului *(scrisul automatic)* sau pur şi simplu întîmplării, (împerecheri de cuvinte ca: *delicios cadavru)*. Putem face, de asemenea, un întreit și simultan apel la absurd, la gratuit și la metafora de tip nou. Este tocmai ceea ce face Bunuel în scenariul său, scris în colaborare cu pictorul Salvador Dali.

---

[1] Care nu trebuie confundat cu *Photogénie*, culegere de montaje de Jean Epstein.

Mai tîrziu, se va pretinde că filmul poate fi în întregime interpretat prin psihanaliză, de pildă acolo unde eroul, vrînd să-și sărute femeia iubită, este împiedicat de două frînghii lungi de care sînt atîrnați dovleci, doi seminariști și un pian cu coadă umplut cu măgari în putrefacție. După acești exegeți, alegoria se explică într-o singură frază: *Dragostea* (elanul eroului) și *sexualitatea* (dovlecii) *sînt împiedicate* (frînghiile) *de prejudecățile religioase* (seminariștii) și *educația burgheză* (pianul și măgarii în putrefacție). În realitate, scriind acest scenariu, Bunuel și Dali au căutat în mod sistematic accesorii trăsnite și absurde, fără a avea intenția să le dea vreun sens simbolic. Această căutare de efecte care uluiesc, de efecte tari și insuportabile, este o deformare pe linia primei concepții a lui Eisenstein, aceea a *montajului de atracții*. Ambele au un izvor comun: teoriile omologe ale diferitelor avangarde.

Filmul *Cîinele andaluz*, care nu are un sens alegoric, recurge în mod constant la metafora suprarealistă sau chiar la cea clasică: luna împărțită în două de un nor subțire vrea să semene cu un ochi tăiat, ceea ce va aduce pe ecran celebra imagine de ochi deschis printr-o singură tăietură.

În *Antract* predominase o improvizație veselă și nepăsătoare în care moartea era sfidată de un cortegiu ciudat, amestec burlesc de pompe funebre și goană de urmărire. Dar dadaiștii dezidenți, deveniți suprarealiști, au alt stil. De pildă, cînd lansaseră ei în public întrebarea: „Este oare sinuciderea o soluție?“ — ei tratau problema cu atîta seriozitate, încît, drept răspuns, unul dintr-înșii, la anchetă, înghiți pur și simplu un hap de veronal. În locul carabinei de bîlci pe care în scenariul său Picabia o îndrepta cu haz asupra lui Jean Borlin, găsim acum, în *Cîinele andaluz*, niște cărți-revolver cu care Pierre Batcheff își ucide, sălbatic, sosiul. În loc de vesele și nepăsătoare parade asemănătoare scandalurilor de studenți zgomotoși, avem acum o desperare nebună și înnebunitoare, o revoltă anarhică, condamnare de-a valma a banului și a muncii, a religiei și a rațiunii, a Occidentului și a civilizației. Tot acest *mal du siècle*[1], acest morb suprarealist îl găsim exprimat în *Cîinele andaluz*, imagine a unei tinereți intelectual revoltate și confuze. Un puternic strigăt de furie neputincioasă, a cărei sinceritate îi dă o tragică umanitate.

---

[1] Rău al secolului

Nu trebuie căutate astfel de calități în *Le Sang du poète* [Sîngele poetului]. Aci Jean Cocteau, ce-i drept, în plastica sa, se pleacă unor oarecare influențe de cinematografie sau de poezie suprarealistă. Dar nu-l putem totuși numi pe Cocteau suprarealist, căci în filmul său el reușește mari virtuozități pe teme socotite de dînsul tradiționale. Pe de altă parte, înduioșarea față de liceeni cu pelerină, admirația față de niște adolescenți cu chip de îngeri sau de niște eroi cu figuri de efebi; apoi prețiozitatea și gustul pentru trucaj, pentru artificiu — și pentru jocurile de artificii — toate acestea caracterizează un film estetizant pînă la manierism, subtil pînă la descompunere. Femeia este, de bine de rău, tolerată și ea, dar numai sub trăsăturile unei bătrîne învățătoare cu ochelari și sadică. Din mîinile de prestidigitator ale lui Jean Cocteau ieșea prețiozitatea unui măscărici mulțumit și de sine și de societate. Un mecena, vicontele de Noailles, finanțează acest film după *Misterele Castelului Degetar* al lui Man Ray și înainte de *L'Âge d'or* [Vîrsta de Aur] al lui Bunuel.

Noul film accentuează reacția produsă de *Cîinele andaluz* împotriva tehnicii scăpărătoare și gratuite a începuturilor avangărzii. Fragmente împrumutate de la „actualități“, precum și de la un documentar despre scorpioni, se înlănțuie fără poticniri, cu imagini de un stil neutru și aproape banal. Această despuiere „obiectivă“ amintește pe aceea din cataloagele marilor magazine, din care suprarealiștii decupau imagini convenționale pentru montajele baroce ale „delicioaselor cadavre“.

Un cîine andaluz constituise un fel de intrare turbată într-o arenă plină de cai, de lănci, de strigăte, de săbii și alte neînțelese accesorii. Dar o dată cu *Vîrsta de aur*, teoreticianul suprarealismului, André Breton, proclamă ca de acum înainte celebra frază a lui Lautréamont să fie interpretată psihanalitic: masa de disecție trebuie să simbolizeze un pat, mașina de cusut, o femeie, umbrela, un bărbat...

Scenariul lui Bunuel și Dali era o încercare de a explica lumea prin Freud, Lautréamont, marchizul de Sade și... Karl Marx. Realizatorul ar fi vrut să-și intituleze opera: *Les Eaux du calcul egoiste* [Apele înghețate ale calculului egoist], expresie împrumutată din *Manifestul comunist*. Dar eroul său, întruchipat de Gaston Modot, este rudă cu Maldoror și Fantômas: condamnă caritatea snopind în bătaie un orb, sfidează societatea prefăcîndu-se că o servește și este apucat de o dragoste senzuală și frenetică, aproape mistică.

Furia și pansexualismul stăpînesc din nou o operă în care alegoria conștient întrebuințată duce la naive simboluri sexuale, mai aproape de glume de liceeni decît de psihanaliză. Sau duce la figuri de retorică „revoluționară", ca, de pildă, atunci cînd niște terasieri beau poșircă roșie într-o cotiugă care trece prin mijlocul unei elegante recepții mondene. Totuși, și oricît ne-ar jena sau scandaliza violenta sa confuzie, filmul *Vîrsta de aur* marchează începutul unei „luări de conștiință". Ba chiar acest Bunuel va găsi o portiță de ieșire revoltei și desperării anarhice, cînd în documentarul său social *Terre sans pain* [Pămînt fără pîine] îl vom vedea renunțînd la artificiile formaliste și la metaforele suprarealiste.

Acest film, la care colaborează Eli Lotar și Pierre Unik, descrie ciudata țară a hurzilor, cea mai mizeră regiune din mizera Spanie. O aparentă obiectivitate, parodiind sobrietatea filmelor zoologice sau turistice, acoperă asprul său rechizitoriu. Astăzi *Pămînt fără pîine* explică și prevestește războiul civil în care falangiștii aveau să-l execute pe poetul Garcia Lorca, prietenul lui Bunuel, în timp ce Salvador Dali picta la New York portretul ambasadorului franchist.

Această evoluție și aceste diferențieri caracterizează întreaga avangardă precum și tineretul intelectual. Curentul care împingea avangarda către *filmul documentar* n-a așteptat *Terre sans pain*, ci, încă de la origine, s-a apropiat de abstracționiștii germani, de *cinematograful pur* sau de suprarealismul francez.

Tendința aceasta le înlocuiește în curînd pe toate celelalte. Dacă filmul abstract a putut subzista, aceasta se datorește asociației de forme geometrice colorate și muzică clasică. Un discipol al lui Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, aplică cu succes acest procedeu la *Rapsodia ungară* de Liszt și la *Rhapsody in Blue* [Rapsodia albastră] de Gershwin, la filme realizate în America, după ce debutase în Germania cu *Studii 7 și 8*, *Compoziție în albastru*, *Ucenicul vrăjitor* al lui Dukas, *Al cincilea dans* de Brahms. Originalele sale tentative aveau să fie plagiate și vulgarizate de Walt Disney în prima parte din a sa *Fantasia* (cuprinzînd *Fuga* și *Toccata* de Bach). Un oarecare viitor pare făgăduit acestor filme, oricît de special le-ar fi genul.

În schimb, *Vîrsta de aur* pune un punct final cinematografiei dadaiste și suprarealiste. Doar cîțiva întîrziați din Statele Unite mai cred și azi în virulența și noutatea unor asemenea curente. Avangarda ajunge tîrziu la Hollywood, cu încercările caligarice ale francezului Robert Florey: *Hollywood Extra*, *Les Amours de Zéro* [Amorurile lui Zero]. Cinematograful abstract este o vreme la modă la New York, cu încercările fotografului Ralph Steiner, ale lui Marry Ellen Butte, Lewis Jacobs, Joseph Shillinger etc. Recent, filmele Mayei Deren au reprezentat vestigiile decadente ale vechiului suprarealism. *Visele pe care banul le poate cumpăra*, film realizat de Hans Richter, cu colaborarea lui Man Ray, Duchamp, Calder, Max Ernst, Fernand Léger, este valoros, dar acest film în culori a trebuit mai ales să se mărginească la reluarea unor teme sau subiecte plastice vechi de mai bine de douăzeci de ani. În 1945, el a reprezentat punerea la punct a unor experiențe vechi și nicidecum renașterea unui gen dispărut.

Rien que des heures [Numai ceasuri] de Alberto Cavalcanti poate fi considerat ca prima manifestare a curentului documentar de avangardă. O intrigă destul de fluidă servește drept pretext pentru a evoca oră cu oră viața unui mare oraș, din zori și pînă în noapte. *La p'tit' Lilie* [Micuța Lili], adaptare de Cavalcanti a unui cîntec de suburbie, prevestește „populismul" primului său mare film, *En rade* [În radă], care se înscrie în tradiția unor opere ca *Fièvre* [Înfrigurare] și *Coeur fidèle* [Inimă credincioasă]. Cavalcanti, la începutul carierei, se apropie mai degrabă de Jean Renoir decît de avangarda pură. Acesta din urmă căuta pe atunci în cinematograf legenda, fantezia și fantasticul care să poată conveni talentului soției sale, actriței Catherine Hessling.

Cu *Nana*, după Zola, Renoir a putut realiza în studiourile germane o operă mare și pe gustul lui. Dar insuccesul material al acestui film, finanțat în parte de el personal, îl obligă să se apuce de producții mai comerciale, ca *Le Bled* [Țara, Satul], *Le Tournoi dans la cité* [Luptă de întrecere în oraș] etc. Așa făcuse și prietenul său Cavalcanti, de pildă, în *Le Capitaine Fracasse*. Renoir a putut totuși realiza pentru „Vieux Colombier" *La Petite marchande d'allumettes* [Micuța vînzătoare de chibrituri], după Andersen, film în care căuta să creeze un univers de vis cu ajutorul mașinăriilor din studio, cu ajutorul machetelor și al îndrăznelilor fotografice. Dar nășia lui Méliès și a expresioniștilor convenea lui Renoir mai puțin decît aceea a lui Zola și Stroheim.

Spre deosebire de germani, adepții francezi ai „cinematografului pur" erau, ca și Fernand Léger, împotriva scenariilor, dar nu refuzau subiectele luate în afara studioului. *La Tour* [Turnul] de René Clair (asistat ca de obicei de Lacombe), este, după *Parisul care doarme*, o variație pe tema *Turnului Eiffel*. Jean Grémillon realizează *La Tour au large* [Turnul din larg] pe bordul unui vas de pescari de toni, unde operatorul Perinal obține frumoase imagini, foarte stilizate, fără însă a fi abstracte. *Nuit électrique* [Noapte electrică], film destul de mediocru al lui Deslaw, este compus din reclame luminoase. Primele filme ale olandezului Joris Ivens: *Pluie* [Ploaie] și *Le Pont d'acier* [Podul de oțel] sînt descrieri formale, exterioare, dar de o precisă acuratețe.

Revelația sovietică grăbește evoluția avangărzii cu tendință documentară. În filmele sale ea a dat drept de cetățenie omului, alături de obiecte. Omul în societate devine, fapt foarte semnificativ, subiectul a două opere caracteristice pentru ultima fază a avangărzii: *La Zone* [Zona] de Lacombe (fost asistent al lui René Clair) e o descriere aproape pur documentară a vieții peticarilor parizieni [1], iar *À propos de Nice* [Apropo de Nisa] este un violent pamflet social de Jean Vigo.

În Germania, influența lui Dziga Vertov asupra avangărzii este esențială. Hans Richter reluase, pe de altă parte, unele idei din *Antract*, în filmul său *Vormittagspück*, fantezie ironică pe o muzică de Hindemith, o operă foarte aproape de perfecțiune. În *Rennsymphonie* [Simfonia alergărilor] el reia însă și metoda „Cine-ochiului" lui Vertov. În acest film, prin analogii de gesturi, el introduce în mod satiric imagini-surpriză în mijlocul scenelor de mulțime. Proclamînd chiar din 1926: „Vrem un film politic", Richter adaptează avangarda la subiecte *sociale*, ca în *Inflație*. Cît despre filmul semidocumentar antinazist *Metal*, acesta a fost realizat chiar în U.R.S.S. Ar fi însă greșit să credem că avangarda estetică duce obligatoriu la avangarda politică. Walter Ruttmann pare a se fi supus mai mult decît Hans Richter influenței sovietice, atunci cînd, părăsind *Opus*-urile sale abstracte, compune — după principiile „Kino-glazului" — cu fragmente de *realitate obiectivă* ca în *Berlin*, *Symphonie einer Grosstadt* [Berlin, simfonia unui oraș mare] sau în *Melodie der Welt*, [Melodia lumii].

Carl Mayer, obosit de *Kammerspiel* și de artificiile de studio, avusese ideea unui *Berlin* realizat fără actori și fără intrigă, reconstituind, prin montaj de exterioare, douăzeci și patru de ore din viața unei capitale. Ruttmann, care avea să realizeze acest proiect cu colaborarea operatorului Karl Freund, s-a străduit mai ales să creeze un contrapunct de mișcări și să orchestreze motivele vizuale.

---

[1] Cei care adună zdrențele pe care le găsesc prin lăzile cu gunoaie. — *N. T.*

Acest specialist în abstracție își atinge scopul numai atunci cînd folosește obiectele singure, combinînd, de exemplu, mișcările unui metro aerian după niște diagonale și paralele. Dar cînd asociază prin montaj o intrare a lucrătorilor pe poarta uzinei cu o turmă de oi mînate pașnic spre abator, această alăturare dobîndește un sens metaforic destul de injurios pentru lucrători, ceea ce distrage atenția de la analogiile de mișcări. Ruttmann nu prea își dădea seama că prin aceasta el ataca *mulțimile*, tot așa cum nu credea că face critică socială atunci cînd în filmul său alternau imagini de copii înfometați cu imagini de restaurante luxoase. În asemenea înlănțuiri, mintea lui ascultă doar de un proces mecanic care-i indica să asocieze, de pildă, o orchestră simfonică cu o orchestră de music-hall, sau coapsele unor dansatoare cu picioarele lui Chaplin și cu alergătorii cicliști în plin efort etc. etc.

Căutarea aceasta de *teme*, combinată cu mania clasificărilor, scumpă universitarilor germani, devine supărătoare atunci cînd vedem *Melodia lumii* împărțindu-se în capitole și paragrafe: deșteptarea, scularea, toaleta de dimineață, baia, micul dejun, gimnastica respiratorie. Ne este uneori greu să apreciem o artă care constă din a lua cîteva imagini de film documentar culese de pretutindeni din cele cinci continente și a le reuni apoi prin analogii de cadraj, sau de înțeles, sau de mișcare. Căci o astfel de dibăcie tehnică nu poate totuși ascunde nerozia primară a ideii conducătoare, potrivit căreia, la aceleași ore, toți oamenii, ca și toate animalele, săvîrșesc aceleași gesturi stereotipe pentru a mînca, înota, umbla, iubi sau alăpta. Teză ce ar putea fi vag umanitară dacă Ruttmann n-ar clasa și armata printre instituțiile esențiale.

Ruttmann reia *obiectivitatea* „Kino-glazului", dar îi dă drept conținut omul-animal în loc de omul-social. Tot așa și cu sunetele: vorbe, gălăgie, strigăte, muzică, zgomote umane sau zgomote mecanice, tuturora Ruttmann le atribuie o identică valoare emotivă în filmul său *Melodia lumii*, ca și în micul său film *Week End* [Sfîrșit de săptămînă], pur montaj de piste sonore, film fără nici o imagine și care ține mai mult de radiofonie decît de istoria cinematografului.

După o scurtă întoarcere la abstracţia muzicală, şi după ce dă greş cu punerea în scenă a filmului *Oţel*, Ruttmann realizează filme documentare pentru doctorul Goebbels, şi asistă pe Leni Riefenstahl în *Zeii stadionului*. El moare pe frontul rusesc, după ce, în *Deutsche Panzer* [Tancuri germane] cîntase invazia blindatelor hitleriste în Franţa.

Simfonia unui oraş mare, care rămîne opera sa cea mai însemnată, a făcut şcoală. După ea, Wilfried Basse va compune *Piaţă la Berlin* şi mai ales *Menschen am Sonntag* [Oamenii duminica], excelent semidocumentar în care descrie, poate cu oarecare amărăciune, măruntele îndeletniciri ale micilor funcţionari în timpul lor liber. La acest film lipsit de orice caracter social, cam greoi, dar plin de ingenioase observaţii asupra moravurilor, au colaborat cîteva speranţe germane: Robert Siodmak, Fred Zinnemann, Billy Wilder, Edgar Ulmer, ajutaţi de marele operator Schuftan.

Într-un gen asemănător, operatorul Karl Freund realizează *Abenteuer eines Zehnmark* [Povestea unei bancnote de zece mărci], după un scenariu de Béla Balazs. De astă dată, filmul folosise şi intrigă şi actori. Decoratorul Erno Metzner are o realizare surprinzătoare în *Überfall* [Invazie], în timp ce bulgarul Dudov debutează cu *Baloane de săpun*.

Nazismul îi alungă din Germania pe toţi aceşti oameni, în afară de Ruttmann şi Basse, punînd capăt unei mişcări pline de speranţe, încurajată de cîteva firme producătoare. În Franţa, unde avangarda nu s-a putut bizui nici pe sprijinul caselor de producţie, nici pe acela al statului, cîteva mii de franci — la sfîrşitul filmului mut — i-ar fi ajuns lui Carné ca să turneze *Nogent, Eldorado du dimanche* [Nogent, Eldorado al duminicii] sau lui Georges Rouquier pentru *Vendanges* [Culesul viilor]. Dar filmul vorbitor îi trimite înapoi la meseriile lor; pe Carné la ziaristică, pe Rouquier la meseria lui de tipograf. Preţul, de acum înainte foarte ridicat, al filmelor, chiar al celor documentare, descurajează pe mecenaţii privaţi ai cinematografului, iar sălile de lux refuză operele experimentale mute şi preferă să se dedice succeselor germane (*Blauer Engel* [Îngerul Albastru], *Zweigroschen Oper* [Opera de patru bani]) sau celor americane (ale fraţilor Marx sau ale lui W. C. Fields). Dacă curentul documentarist a putut continua în Anglia, aceasta s-a datorat reclamei şi sprijinului dat de guvern şi de marile firme industriale.

„Laboratorul experimental“ al avangărzii, care părea, la origine, deschis de cîţiva „esteţi“ lucrînd pentru snobi, arătase că poate da

BIBLIOTECA CENTRALĂ REGIONALĂ

rezultate mai rodnice decît realizările lui Delluc şi ale prietenilor săi. În Franţa, aceste cercetări au format oameni de viitor ca René Clair, Carné, Grémillon, Renoir, Jean Vigo, făcînd şcoală într-o ţară unde se părea că numai puternicele individualităţi pot rezista. În fruntea acestora se vor afla René Clair şi Jacques Feyder, care se vor afirma după 1924.

* * *

Jacques Feyder debutează ca actor înainte de 1914. Înainte de a conduce filme comerciale, el este rînd pe rînd scenarist şi asistent. Succesul *Atlantidei*, după romanul lui Pierre Benoît, îi asigură oarecare notorietate. Fusese finanţat de Louis Aubert, care declara atunci presei: „Cinematograful e ceva foarte simplu: un sertar pentru încasări, un sertar pentru cheltuieli“. Acest producător voise să întreacă filmul italian *Quo Vadis* [Încotro mergi], pe care îl importase odinioară şi care îl îmbogăţise. *Atlantida* fu copleşită de decoruri colosale şi de farmecele planturoase ale actriţei Stasia Napierkowska, mare vedetă antebelică. Publicul de avangardă nu luă în seamă această operă mediocru realizată. Delluc recunoaşte totuşi că „rolul“ dat peisajului saharian vădeşte o inteligentă folosire a lecţiei suedezilor. „Există în *Atlantida* — scrie el — un mare actor: nisipul“. Dar acest teoretician al unei noi mişcări nu credea că-l poate admite pe Feyder în şcoala lui numai pentru atît. Ulterior, *Crainquebille* (după Anatole France) va fi remarcat pentru unele trucaje estetice, *Visages d'enfants* [Figuri de copii] — pentru frumoasele sale fotografii, *L'Image* [Figură] — pentru scenariul său de o rafinată intelectualitate. A trebuit totuşi să aşteptăm pînă la *Thérèse Raquin* pentru ca toată lumea să-i recunoască lui Feyder valoarea de modest realizator şi de duşman al ideilor preconcepute.

Realismul său nu prea atrăsese atenţia unei epoci obsedate de preocupări de stil. El părea că imită pe dispreţuiţii maeştri ai avangărzii, pe cînd, în fond, îi depăşea. Adevărata valoare a filmului adaptat după *Crainquebille* (de Anatole France) nu trebuie căutată în artificii ca, de pildă, transformarea la tribunal a unora din martori în uriaşi, a altora în pitici, episod pretutindeni citat. Ceea ce este pe nedrept trecut sub tăcere e admirabila zugrăvire a mahalalei pariziene, apoi profunda umanitate a vînzătorului ambulant, întruchipat de Maurice de Féraudy de la Comedia Franceză. Subiectul și actorul îi făcură pe oameni să creadă că Feyder continua curentul „Film d'art“. În realitate, el miza pe adevărul psihologic și social al eroului, pe descrierea și evocarea mediului. Aceste calități sînt dominante în această lucrare pe care Griffith o saluta ca pe o capodoperă.

Feyder însă i-a preferat totdeauna o altă lucrare a sa, anume: *L'Image* [Imaginea], pentru că resortul acesteia era pasiunea. Feyder abordează aci, pentru prima oară, o temă reluată de el în multe opere și pe care scenaristul Jules Romain o împrumutase de la Pirandello: „Iubim o femeie închipuită, nu una reală“, sau, exprimat mai general: „Oamenii își deformează fără voia lor viziunea“. Totuși, în ciuda acestei ingenioase speculații asupra personalității, scenariul este artificial, literar, destul de pretențios. Privit cu ochii noștri de azi, el mai mult strică decît slujește sincerității acestui film și frumoaselor lui imagini.

Gribiche este cam încărcat de sentimentalism. Raquel Meller, vedetă impusă, face din *Carmen* o operă pompoasă și rece. În schimb, sensibilitatea din *Figuri de copii* rămîne tulburătoare.

Cu *Thérèse Raquin* Feyder se reîntoarce la unul din izvoarele artei sale, care este totodată și tradiția cinematografului francez: naturalismul lui Zola. Filmul e realizat la Berlin, cu operator, decoratori și unii actori germani. Din această cauză, e vădită intenția ca în acest film să se vadă mai mult expresia tradiției germane decît a celei franceze. E drept, este oarecum *Kammerspiel* în această realizare. Decorul domină în chip absolut opera: clopotul de sticlă al unui pasaj parizian, odaia din spatele prăvăliei în care doi amanți criminali trăiesc sub reproșul mut al unei mame paralizate; e drept, *Kammerspiel*-ul întrebuința mai de mult asemenea procedee. Dar Zola îi depășește pe toți în arta de a întrebuința ca laitmotiv un anumit decor obsedant. Cît despre Feyder, la el nisipul din *Atlantida* sau strada din *Crainquebille* sînt roade ale lecției suedeze sau americane care preced dibuirile germane. Acestea din urmă aveau în vedere mai mult accesoriile simbolice decît un decor exprimînd o condiție socială, așa cum stau lucrurile în *Thérèse Raquin*. Ceea ce datorează Feyder Germaniei este mai ales posibilitatea pe care i-a dat-o aceasta de a construi în studiouri superior utilate un element pe care înainte trebuise să-l prindă din exterioare.

Romanul lui Zola — care mai inspirase și lui Nino Martoglio o capodoperă — se pretează la o adaptare mută, drama exprimîndu-se aci mai ales prin tăceri: tăcerea soției nesatisfăcute, a mamei răzbunătoare, a complicilor deveniți dușmani... Feyder găsește în acest subiect primele două elemente ale formulei în care avea să-și rezume mai tîrziu experiențele și metodele de creație. „Întîi atmosfera, mediul, apoi o intrigă, o intrigă cam brutală, apropiindu-se pe cît cu putință de romanul-foileton. În sfîrșit, o execuție rafinată“. Figura senzuală a Ginei Manès domină acest film condus — ca să folosim chiar vorbele lui Zola — de *„fatalitățile cărnii“*. Bătrîna mamă, interpretată de Jeanne-Marie Laurent, este o neîntrecută creație. Dar cei doi protagoniști germani, soțul și amantul, sînt cam șarjați.

Feyder realizează la Paris adaptarea unei piese de Flers și Croisset, vodevil bulevardier, în care vedem pe un secretar de sindicat devenit ministru și îmburghezit. Cercurile de extremă stîngă văd în acest film inofensiv *(Les Nouveaux messieurs)* [Domnii cei noi] o satirizare a trădărilor pe care aceste cercuri le stigmatizau. De aceea ele vor întîmpina filmul cu simpatie. Iar cenzura va descoperi în el un periculos atac împotriva parlamentarismului pentru că visul unui deputat populează palatul Camerei Deputaților cu dansatoare în slip. Filmul e interzis timp de mai multe luni. Cînd, în sfîrșit, i se dă autorizația de prezentare, realizatorul emigrase la Hollywood. Filmul este mai inegal decît *Thérèse Raquin*, dar conține remarcabile realizări: o caustică caricatură a Operei și o comică inaugurare a unui centru muncitoresc de către domni oficiali și înjobenați.

A se vedea în aceste fragmente influența lui René Clair înseamnă a uita că *Domnii cei noi* a precedat *Le Million* [Milionul] și *À nous la liberté* [A noastră e libertatea]. Numai *Un chapeau de paille d'Italie* [O pălărie de paie italiană] îi este anterior. Aceste asemănări țin nu atît de influențe reciproce, cît de o sursă comună, vodevilul bulevardier, care, prin Labiche, i-a permis lui René Clair să realizeze primele sale două mari succese: *O pălărie de paie italiană* și *Les Deux timides* [Cei doi timizi]. Aceste filme sînt mute, dar atît de apropiate de primele filme sonore ale lui Chaplin, încît este preferabil să nu le despărțim de ele și să le amînăm analiza pentru mai tîrziu.

Dacă lăsăm deoparte pe Feyder, pe René Clair și filmul lui Abel Gance *Napoleon*, ultima perioadă a cinematografului mut francez se reduce, cu excepția avangărzii, la destul de puțin. Prietenii lui Delluc, Renoir și Cavalcanti, par a cădea în producțiile comerciale. Dar nu și Jean Grémillon. Filmul său *Le Gardien du phare* [Păzitorul farului], adaptare de Jacques Feyder a unei piese de stil „Grand Guignol“, nu este o melodramă, ci o lucrare întărită prin învățăturile trase din documentarele sovietice și germane, și în care cele două personaje ale intrigii evoluează în decorul aproape unic al unei scări de far. Dar, ca și *Maldonné* [Cărțile s-au dat greșit], filmul nu ajunge pînă la marele public.

Alături de avangardă se ridică personalitatea plină de sensibilitate a lui Kirsanov, rapid integrat școlii franceze. Capodopera sa este *Ménilmontant*, unul din cele mai bune filme, cu excelente tablouri ale mahalalei pariziene. El vine după Feyder, dar precede pe Renoir și pe René Clair. Putem prefera această dramă populară, bine interpretată de Nadia Sibirskaia, filmului *Brumes d'automne* [Cețuri de toamnă], mai apropiat de avangardă, dar făcînd concesii dulcegăriei sentimentale și drăgălășeniei.

În sfîrșit, trebuie să pomenim și de Henri Fescourt, ale cărui eforturi au fost pe nedrept ignorate. Acest contemporan al lui Gance și Feyder, acest om modest desfășoară multă artă și inteligență în adaptarea romanelor: *Mizerabilii* și *Monte Cristo*. Un real simț al decorului, dorința de a-și servi subiectul și nu de a-l trăda sînt marile calități ale acestui atît de cinstit meșteșugar al artei mute.

Atunci cînd sălile de pe bulevard încep să se sonorizeze, un publicist [1] face bilanțul și își exprimă speranțele astfel:

„Cincizeci și două de filme în 1929... Franța schițează începutul unui îngrijorător declin. A produs, ca un cămătar mărunt, mici filmulețe, pentru mici furnizori. Împrăștiere și șovăială, iată ce ne-a caracterizat... Dar oameni noi au apărut, regrupînd elementele dispersate. Două trusturi constituite după metode diferite ne vor reține atenția de aci înainte: «Pathé-Natan-Cinéromans» și «Gaumont-Aubert-Franco-film». Ele pot orice pe o piață care va deveni mîine centrul lumii cinematografice. Germania va triumfa. Să o imităm cît mai repede...“

Fărîmițarea producției franceze nu era decît aparentă. Marile firme grupate atunci în două carteluri pentru folosirea posibilităților deschise de cinematograful sonor dominau întreaga artă mută. Aceste mari organizații sclerozate, aceste monopoluri în plină decadență, aceste cadavre vii fuseseră cauza principală a declinului cinematografului francez.

---

[1] José Germain, în „Cinémonde“, ianuarie 1930.

XX. ZIDIREA CETĂȚII HOLLYWOOD

Cei zece ani care au urmat primului război mondial sînt pentru cinematograful american o perioadă de mare prosperitate. Filmele străine sînt eliminate din cele douăzeci de mii de săli din Statele Unite. În restul lumii, filmele americane ocupă uneori 60—90% din programe și 200 milioane de dolari sînt consacrați anual unei producții de peste 800 de filme. Un miliard și jumătate de dolari investiți în cinematograf l-au transformat într-o întreprindere comparabilă, prin capitalurile sale, cu cele mai mari industrii americane: de automobile, de conserve, de oțel, de petrol, de țigarete...

Cîteva mari companii: „Paramount", „Loew", „Fox", „Metro", „Universal", domină producția, exploatarea și distribuția pe tot întinsul globului. Tot mai strînse devin legăturile lor cu marile puteri ale Wall Streetului: banca „Kuhn Loeb", „General Motors", „Dupont de Nemours", „Morgan", „Rockefeller" etc.

După aventuroasele îndrăzneli ale lui Griffith, finanța nu va mai miza pe realizatori, ci pe vedete. Acestea devin unelte sau mărci de fabrică. Adevărații stăpîni ai filmelor sînt de acum înainte *producers*-ii, oameni de afaceri apreciați sau aleși de Wall Street. Regizorii sînt simpli funcționari plătiți săptămînal întocmai ca mecanicii, operatorii sau mașiniștii. Sub amenințarea tacită a rezilierii contractului, *producers*-ii îi iau regizorului[1] aproape toate vechile lui prerogative: alegerea subiectului, a vedetelor, a tehnicienilor, elaborarea scenariului, montajul, supervizarea decorurilor și costumelor etc.

Producer-ul devine astfel stăpîn peste toate elementele succesului sau insuccesului artistic. Preocuparea pentru randament este la el precumpănitoare. Consiliul de administrație îi va aprecia valoarea personală în procente de beneficii realizate. Ghidul său este numai *box-office*-ul, — casa de bani. Prea puțin contează părerea criticii independente. Această critică era pe atunci — și la fel e și astăzi — aproape inexistentă în Statele Unite.

---

[1] În țările anglo-saxone regizorul se numește *director*; în țările de limbă franceză — *metteur en scène*.

Dar *producer*-ul și puterea lui se țin în umbră. La fațadă e vedeta; *star-system*-ul e baza dominației mondiale a Hollywood-ului. Pasiunea admiratorilor de „stele" este întreținută prin milioane de fotografii cu dedicații, iar publicitatea creează în jurul acestor idoli un climat de legendă. Amorurile lor, divorțurile lor, toaletele, vilele și animalele lor domestice favorite sînt pretutindeni, pentru o țară întreagă, subiecte de interes și de discuție. Sistemul tinde chiar să transforme în adevărate divinități staruri ca Rodolfo Valentino, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Wallace Reid, John Gillbert, Mae Murray, Norma Talmadge, Clara Bow sau Lon Chaney...

Religia se îngrijorează de această concurență. Puritanii lansează împotriva acestui Hollywood-Babilon o campanie violentă, pe care o vor întări numeroase și răsunătoare scandaluri, ca moartea lui Wallace Reid în urma intoxicării cu stupefiante și cu alcool, moartea unei dansatoare în timpul unei orgii la care participase și Fatty, mai multe omoruri sau crime pasionale.

Financiarii vor înființa atunci faimoasa M.P.A.A. [1] (Asociația Producătorilor și Distribuitorilor Americani), organizată de William Hays, puritan rigid și lider al partidului republican. Un salariu anual de 100 000 de dolari îi permite să renunțe la postul său de ministru al Poștelor pe care i-l încredințase președintele Harding. „Țarul cinematografului", cum fusese el poreclit, conduce timp de douăzeci de ani așa-numitul „Birou Hays" („Hays Office"), legîndu-și numele de un „Cod al Pudorii", redactat de un iezuit, reverendul Daniel A. Lord. „Pudoarea" era mai puțin un țel decît un mijloc. Scopul era transformarea cinematografului într-un instrument de propagandă care să glorifice modul și nivelul de viață din Statele Unite, precum și principalele lor produse industriale. Cinematograful devine un comis-voiajor. Lozinca lui Hays este: „Marfa urmează filmul. Pretutindeni unde pătrunde filmul american se vor vinde produse americane mai multe".

---

[1] „Moving Pictures American Association". — *N. T.*

E interesant de observat că personalitatea unora din staruri se schimba pe măsură ce Hollywoodul devenea conştient de misiunea sa internaţională. Douglas Fairbanks, pe vremea „Triunghiului“, întruchipase cu mult umor pe eroul american zdravăn, naiv, optimist şi iubit de frumoasele dimprejur. Mai tîrziu însă el este cu totul altfel: în Mexic *(Semnul lui Zorro)*, în Franţa *(Cei trei muşchetari)*, în Anglia *(Robin Hood)*, în Orient *(Hoţul din Bagdad, Piratul Negru)*, Douglas devine un atlet invincibil, un „cavaler fără frică sau prihană“, apărător mereu victorios al tuturor cauzelor drepte. Cu vîrsta el prinde gust pentru decoruri gigantice, fast imperial şi puteri vrăjitoreşti. El ar fi făcut din d'Artagnan un adevărat Baron de Münchhausen, dacă bonomia şi zîmbetul lui nu l-ar fi ferit de excese şi de ridicol. În filmele lui Douglas Fairbanks personalitatea vedetei e mai pregnantă în operă decît personalitatea autorului, a realizatorului, fie el Fred Niblo, sau Raoul Walsh, sau Victor Fleming, sau Donald Crips sau Allan Dwan. De asemenea se poate spune că Alfred Green, Marshall Neilan, William Beaudine sau Sam Taylor se aflau în slujba lui Mary Pickford, după cum Sydney Olcott, Rex Ingram, King Vidor a lucrat multă vreme în orbita lui John Gilbert, Rodolfo Valentino, Gloria Swanson şi Marion Davies; tot aşa John Ford era dominat de cow-boy-ul Harry Carey, Frank Capra — de trupa lui de copii (Our Gang), apoi de comicul Harry Langdon...

Realizatorii care nu acceptă subordonarea faţă de star sînt extrem de rari. Construirea Hollywoodului este însoţită de decadenţa sau chiar de dispariţia pionierilor. Thomas Ince moare, Mack Sennett continuă o serie de filme onorabile, dar care nu adaugă nimic gloriei sale, iar Griffith coboară încet panta care îl dusese la succes.

Naşterea unei Naţiuni, pentru America; pentru Europa: *Crinul spart; Intoleranţă* pentru marea artă a filmului, aceste trei opere marchează apogeul lui Griffith. *Way Down East*, adaptare după o melodramă din repertoriul american, vădeşte încă la el o uimitoare putere. Pasiunea lui de căutare de efecte îl face să acorde o mare importanţă redării culorii prin tente şi coloriaj[1]. În montaj, toată arta sa se va desfăşura (în acest film) pe tema dezastrului pricinuit de dezgheţ. Ruperea sloiurilor va fi o secvenţă cinematografică plină de îndrăzneală, de care îşi va aduce desigur aminte Pudovkin cînd va turna filmul său *Mama*. Poate că trebuie văzut în această importanţă acordată unui fenomen natural o îndepărtată influenţă suedeză? În tot cazul, filmul german *La Du Barry* a avut cu siguranţă unele incidenţe cu *Orphans of the Storm* [Două orfeline] de Griffith. Un destul de grosolan carnaval contrarevoluţionar, cu un Danton galopînd pe străzile Parisului şi salvînd în ultimul moment de la ghilotină pe nevinovata Lilian Gish. *One Exciting Night* [Noaptea misterioasă] este un roman poliţist, mai mult comic decît înspăimîntător. *Isn't Life Wonderful?* [Nu-i oare viaţa minunată?], este ultima sa operă mare, în care descrie cu generozitate Germania sărăcită din timpul inflaţiei.

---

[1] Autorul se referă probabil aci la efectele şi chiar „iluziile“ de culoare pe care le poate da fotografia în alb şi negru, cu miile ei de nuanţe de cenuşiu. Căci filmul în chestiune nu era un film în culori. — *N. T.*

Filmele *America*, *Sally of sawdust* [Sally, fata circului] [1], *Tinereţe triumfătoare*, *Drums of Love* [Cîntecul inimii] sînt mărturia declinului progresiv al unui mare artist. Încearcă să se reîntoarcă la vechile lui succese, mai turnează o dată *The Battle of the sexes* [Bătălia sexelor] şi reia în filmul său vorbitor *Abraham Lincoln* unele teme din *Naşterea unei naţiuni*. Insuccesul comercial al tuturor acestor încercări atrage după sine condamnarea definitivă a lui Griffith. Marele artist, înscris pe lista neagră a studiourilor, nu va mai putea realiza nici un film în timpul celor douăzeci de ani pe care îi va mai avea de trăit. Legea „de aur“ a Hollywoodului îşi distrusese fondatorul.

Căderea lui Griffith contrastează cu prosperitatea lui Cecil B. de Mille, a cărui personalitate vulgară, comercială şi pompoasă e caracteristică pentru Hollywoodul ultimilor patruzeci de ani. De Mille adoptă toate genurile, numai profituri să aducă. Toate genurile: de la comedia mondenă *Admirabilul Crichton* şi alte cîteva, cu Gloria Swanson ca vedetă, şi pînă la filmele de propagandă, ca *Vîslaşii de pe Volga*, un sforăitor pamflet antisovietic, sau *The Godless Girl* [Fata fără Dumnezeu], o melodramă îndreptată împotriva ateismului, conţinînd totuşi o remarcabilă descriere a închisorilor de copii. Cele mai mari succese le vor obţine uriaşele sale supraproducţii pe gustul amatorilor de music-hall, în care ştie să pigmenteze cu erotism şi chiar cu sadism scenarii luate din *Sfînta scriptură*. Hollywoodul, care-l respingea pe atunci pe Griffith, acordă lui Mille creditele necesare pentru *The ten comandements* [Cele zece porunci] și *Regele regilor*. El era un campion al teoriei *box-office*-ului, al teoriei bunelor rețete de casă, și al vechii tradiții a maeștrilor italieni. Luînd pildă de la dînsul, Fred Niblo realizează pentru „Goldwyn și Mayer" un colosal *Ben Hur*. Va costa șase milioane din care, cu toată imensa lui celebritate, nu se vor recupera decît patru.

---

[1] Traducerea literală: *Sally de pe rumeguş*. — *N. T.*

Hollywood, oraș al îmbogățirilor rapide, suferă de lipsa de gust a parvenitului. Găsim în recuzitele sale amfiteatre romane alături de castele rococo, catedrale alături de zgîrie-nori. Gustul pentru construcții compozite și declamatorii, apoi gustul pentru simboluri propovăduitoare își dau frîu liber în *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului*, după Blasco Ibañez. Rex Ingram va atinge recorduri financiare necunoscute încă grație acestei superproducții care va prilejui ungerea ca vedetă a lui Rodolfo Valentino. Ingram vădește oarecare rafinament în unele filme, cum sînt cele patru produse la Nisa, la capătul unei cariere care ia sfîrșit o dată cu însuși filmul mut.

Războiul, subiectul din *Cei patru cavaleri*, va asigura și succesul filmului *The big Parade* [Parada cea mare], în care King Vidor, fără a se feri de propagandă și fără a evita reconstituiri discutabile, își va dovedi talentul, sinceritatea și sensibilitatea. Remarcabilă în această privință este secvența în care ni se arată camioane ducînd oamenii pe front.

Devenit putere internațională, Hollywood își internaționalizează subiectele. Dintre campionii *box-office*-ului în materie de film mut, prea puțini au ales drept cadru America. Un singur film, remarcabilul *The covered wagon* [Caravana] de James Cruze, se va inspira direct din istoria Statelor Unite și va zugrăvi o epopee a pionierilor din 1850.

Filmele de Far-West, din care Ince și William S. Hart făcuseră o artă, devin — cu rare excepții, cum a fost *The iron Horse* [Calul de fier] al lui John Ford — sau, mai precis, redevin sinonime cu film ieftin, realizat în grabă de oameni specializați în publicul foarte de jos, cu actori fără nume. O adevărată „deznaționalizare" generală a cinematografului american. Henri King ar fi putut realiza o operă perfectă cu *Tol'able David*, povestire bazată pe studiul vieții de provincie americane, în tradiția Ince și Griffith. Dar, departe de a fi încurajat pe această cale, el este, dimpotrivă, orientat spre romane sentimentale de succes (Stella Dallas) sau spre marile înscenări de tip italian, pe care se va duce să le turneze la Roma (*Romola the white Sister* [Romola, sora albă]). Internaţionalismul financiar, severitatea cenzurii, adaptarea sistematică a romanelor de succes, practicarea *star-system*-ului, rutina *box-office*-ului şi mentalitatea *producer*-ului, acestea toate aduc cu ele o sărăcie artistică pe care risipa materială o face şi mai ţipătoare. Îi rămîneau totuşi cinematografului american o bogată şcoală de artă comică şi cîteva opere de excepţională valoare, semnate aproape toate de regizori de origine străină.

Lecţia lui Mack Sennett şi Charlie Chaplin va continua să dea roade de-a lungul întregii perioade istorice a artei mute. În cursul acestei epoci, şcoala comică americană va fi cea dintîi, iar apoi singura din lume. Este epoca apariţiei genialului Chaplin. *The Kid* [Puştiul] va constitui o etapă decisivă pentru marele umorist, care abordează pentru prima oară „lung-metrajul", gen greu pentru un artist comic. Un geamgiu adoptă un băieţaş părăsit de o fată care păcătuise (Edna Purviance), dar o odioasă organizaţie de caritate îi răpeşte copilul, care printr-un fericit concurs de împrejurări, este redat, în cele din urmă, mamei sale. Influenţa cusururilor lui Griffith se exercită aci în concepţia cam melodramatică a subiectului, ca şi în unele efecte cam naive: aureola care se aprinde în spatele fetei-mame sau scurta imagine a unui Christ, simbol al chinurilor ei morale. Ajutat şi de un remarcabil interpret în rolul copilului (Jackie Coogan), Chaplin poate să-şi desfăşoare în voie calităţile sale de tragedian. Realist în zugrăvirea bordeielor, a sordidei lor mizerii şi drame, Chaplin devine înduioşător şi liric cînd ne povesteşte visul său paradisiac, despre o lume unde copiii, poliţiştii şi chiar cîinii străzii poartă cămăşi albe şi aripi din pene de gîscă.

Chaplin revine la metraje scurte cu *The Idle Clau* [Trîntorul], *Charlot şi masca de fier*, *Pay day* [Zi de plată] şi *The Pilgrim* [Pelerinul]. Acest ultim film are puritatea clasică a marilor capodopere. El conţine o pantomimă de neuitat: predica lui David şi Goliat. Dar America se va scandaliza cumplit de această nouă versiune a lui *Tartuffe* şi, curînd, va copleşi de persecuţii pe autorul ei.

Pentru a aborda deschis şi fără înconjur comedia dramatică spre care îl ducea evoluţia sa firească, Chaplin va renunţa să apară personal pe ecran în noul său film *A Woman of Paris*[1].

---

[1] Rulat mai ales sub titlul *Opinie publică*; în U.R.S.S. a avut titlul *Parizianca*. — *N. T.*

El a scris scenariul acestui film, regizat tot de el pentru partenera sa Edna Purviance. E vorba de o tînără femeie iubită, apoi părăsită de un artist. Femeia devine amanta unui bogătaş, apoi îşi regăseşte amantul, dar o neînţelegere îi desparte din nou şi artistul se sinucide.

Acest film, care nu este nici comedie mondenă, nici melodramă, a avut un mare răsunet internaţional. El punea accentul pe o analiză a situaţiilor şi caracterelor într-o vreme cînd psihologia, în cinematograful mut, era încă foarte rudimentară. Noutatea senzaţională a acestui film este că prin el Chaplin dovedeşte că cinematograful poate spune tot atît de multe lucruri ca romanul sau teatrul, lecţie pe care un Pudovkin sau Dreyer nu o vor pierde. În opoziţie cu *Kammerspiel*, care recurgea pe atunci la joc insistent, simplificare exagerată a acţiunii şi folosirea sistematică de simboluri cam copilăreşti, Chaplin ne dă o artă în care va şti să întrebuinţeze aluzia şi elipsa, fără a înceta vreun moment să fie înţeles de absolut toată lumea. Cînd eroina este părăsită, numai reflexele ferestrelor luminate ale vagoanelor indică plecarea unui tren care nu se vede. Într-o altă scenă, după ce amanţii s-au regăsit, ea deschide, în camera ei, un sertar. Un guler de bărbat cade din el, ceea ce e de ajuns pentru a caracteriza noua ei situaţie.

Aceste elipse fuseseră anunţate de unele realizări ale şcolii suedeze sau germane sau chiar de Louis Feuillade [1]. Dar în *Opinie publică* aceste sobre scurtări iau o formă clasică.

Chaplin apare sub trăsăturile legendarului său Charlot în *The Golden Rush* [Goana după aur]. Această operă este ca un inventar bibliografic al metaforelor cinematografice chapliniene, cel mai perfect din toate marile sale filme mute. Semnalăm două pasaje admirabile: Charlot în seara de revelion, în faţa unei mese servite, aşteaptă zadarnic pe femeia iubită şi, pentru a-şi distrage melancolia, organizează cu vîrful furculiţelor un „balet al pîinişoarelor“, rămas de atunci celebru în istoria cinematografiei. Alte secvenţe remarcabile: Charlot şi tovarăşul său sînt înnebuniţi de foame. Tovarăşul îl vede atunci pe Charlot în chip de cocoş. Tot foamea îi va face să-şi gătească şi să-şi mănînce bocancii, degustînd şireturile ca pe nişte macaroane şi sugînd delicat cuiele ca pe nişte oscioare. Nici un alt film al său nu va aduce atîtea încasări. Organizaţiile puritane nu vor întîrzia să dezlănţuie împotriva acestui om admirabil o campanie de defăimare, alimentată cu secrete de alcov dintr-un proces de divorţ. Chaplin, ca pe vremuri Fatty, e cît pe-aci să fie proscris din Hollywood. Dar el va ţine piept hăituitorilor şi va continua să producă, graţie banilor cîştigaţi cu succesele sale anterioare. În fiecare film nou el îşi investeşte averea, cu fiecare dintre ele îşi pune soarta în joc. *The Circus* [Circul], terminat la trei ani după *Goana după aur*, nu este cea mai bună lucrare a sa. Imaginea cea mai izbitoare o găsim în următoarea metaforă: Charlot, umblînd pe o frînghie întinsă, este asaltat cu ferocitate de o hoardă de mici maimuţe. Alături de comic, tragic şi patetic, apare acum la el un element nou: amărăciunea. Şi acest simţămînt nu-l va mai părăsi de aci înainte.

---

[1] În *Barabas*, film cu episoade. La o execuţie capitală nu se vede ghilotina, drama citindu-se însă pe faţa martorilor.

Rivalii săi în arta comică, renumiţi şi ei — dar cît de mult în urma lui! — erau pe atunci Harold Lloyd, Buster Keaton şi Harry Langdon.

Harold Lloyd debutează împreună cu frumoasa Bebe Daniels şi cu comicul Harry Pollard. El îl copia pe atunci pe Chaplin, înlocuind troacele prea largi ale lui Chaplin cu o îmbrăcăminte, dimpotrivă, prea strîmtă. În locul minusculei mustăcioare va arbora o pălărie de paie şi o pereche de ochelari de baga. El va deveni un personaj cu trăsături regulate şi eleganţă de stambă. *Lui* [El], cum îl numesc francezii, este sentimental, dar total lipsit de sensibilitate; fricos, dar încăpăţînat pînă la temeritate. Totodată el personifică pe americanul mijlociu în luptă cu unele aspecte cvasimonstruoase ale vieţii contemporane: zgîrie-norii, mania sportului, beţia afacerilor, şarlatania medicală. Ceea ce-l caracterizează îndeosebi este o tenacitate de furnică, lipsită de inteligenţă, dar plină de noroc. Tipul creat de el se va bucura în Statele Unite de o celebritate mai mare decît cel creat de Chaplin, iar încasările cu *Goana după aur* vor fi depăşite în 1924 cu *The fresh Mann* [Trăiască Sportul !]. Personalitatea lui Harold Lloyd, bazată paradoxal pe o oarecare lipsă de personalitate, domină filmele realizate pentru el de Fred Newmayer, de Sam Taylor şi Clyde Bruckman etc.

Mai original decît Harold Lloyd, Buster Keaton, actor de music-hall, îşi începe cariera ca partener al lui Fatty. Comicul său se bazează pe impasibilitate. El va fi *omul care nu rîde niciodată*. Se angajează prin contract să nici nu zîmbească măcar în filme sau în vreun local public oarecare. Imperturbabilul său calm va contrasta cu situațiile extravagante în care îl puneau echipele lui de *gagmen*-i, aceia care compuneau gaguri pentru filmele sale. Ca și Charlot, este slab și norocos, ingenios, se vîră pretutindeni, ca să se afle în treabă și e veșnic predispus la melancolie. Pare convins de absurditatea lumii și vieții, dar e gata să accepte totul și să îndure totul. În *Legile ospitalității*, după cum va trece pragul ușii, dintr-o parte sau din cealaltă, situația sa va schimba complet, gazda, pînă atunci răsfățată, devenind dintr-o dată bună de omorît. El însă este nu atît victima unor situații potrivnice, cît a unor absurdități, ca să zicem așa, mecanice. Aceste absurdități mecanice sînt o amplificare, o mărire cu lupa a recuzitei de accesorii comice, de care se servesc clovnii. Astfel, Keaton se va lupta cu trenul sau se va bate cu tunurile (în *Mecanicul ghenerălesei);* va avea de furcă cu un transatlantic pe care va fi singurul marinar *The Navigator* [Croaziera de pe Navigator] sau se va război cu toanele mecanice ale cinematografului, cu studiourile și toate trucajele sale (în *The Operator)* [Operator cinematografic]). Arta gagului, în care Lloyd rămîne destul de simpluț, se amplifică la Keaton pînă la o fantastică demență. În *Operator cinematografic*, încurcînd bobinele unui film, trece fără tranziție de la leii din Sahara la uriașii de pe banchiza de gheață.

Dacă Keaton e saturnian, Harry Langdon este lunar. Are o față buhăită, este veșnic somnoros, manierele și îmbrăcămintea lui de adolescent contrastează echivoc cu trăsăturile lui șifonate. Și el întruchipează un anumit tip al vieții americane. Este *goofer*-ul, neofitul, bobocul, așa de speriat de femei încît, după celebrarea nunții, își tîrăște în pădure consoarta în rochie de mireasă pentru a o masacra cu focuri de revolver. Sadismul ursuz al acestui comic original răspîndește o impresie neplăcută, care îl va împiedica să cucerească o prea mare popularitate. Iar filmul vorbitor îi va distruge cariera. De altfel, valoarea comicului său se datora poate și talentatului său gagman și regizor: tînărul Frank Capra, realizatorul celor mai bune filme ale sale: *Tramp, Tramp, Tramp* [Pînă peste cap], *The Strong Man* [Atlet neisprăvit], *Long Pants* [Primii pantaloni).

Pe lîngă aceste trei vedete comice, comedieni dotați, dar mai puțin norocoși, ei vor crea cîteva tipuri caraghioase pe care le vor înzestra cu viață proprie. În Franța este obiceiul de a se da porecle pentru a distinge personajul creat și a-l deosebi de creatorul lui. Astfel: Buster Keaton se va numi în Franța *Frigo* sau *Malec;* Harold Lloyd: *El;* Harry Pollard: *Beaucitron;* Al. St. Jones: *Picratt;* Hank Mann: *Bilboquet;* Clyde Cook, cel cu ochii sașii: *Dudule;* Larry Semon: *Zigoto* etc.

Pînă la sfîrşitul filmului mut, şcoala comică americană pare inepuizabilă. Dispreţul cu care era privită în Statele Unite de „spiritele distinse“ era compensat în Europa de un adevărat snobism pentru eroi ca Picratt sau Malec.

Dar dacă exceptăm filmele comice, trebuie să constatăm că tot ce s-a făcut mai bun în cinematograful american se datorează mai cu seamă realizatorilor străini, care au găsit la Hollywood ceea ce ei înșiși aduseseră.

În epoca pionieratului cinematografic și exceptînd pe englezul Chaplin, mai ales francezii au fost cei care au avut drept de cetățenie în cinematograful american. În vremea războiului, Léonce Perret contribuie la sădirea gustului pentru comedia mondenă. Gasnier este unul din creatorii serialului. Alături de ei îi mai putem cita pe Chautard, Albert Capellani și Abbadie d'Arrast — care îl asistă pe Chaplin în *Opinie publică.*

Dintre francezii emigrați, se remarcă îndeosebi Maurice Tourneur, considerat prin anii 1920 și următori ca unul din cei mai buni regizori ai Hollywoodului. El aduce în California un rafinament și o cultură pînă atunci neîntîlnite. Format de Jasset și Chautard la „Eclair“, acest vechi regizor de la Teatrul „Antoine“ dirijează în anii războiului filmul *Poor Little Girl* [Săraca micuță bogătașă], unul din cele mai mari succese ale artistei Mary Pickford. Totodată el ecranizează pentru „Paramount“ pe Ibsen, pe Conrad, Stevenson, Maeterlinck. Declarîndu-se adept al esteticii lui Craig, Stanislavski și Copeau, el o va lua înaintea filmelor germane în întrebuințarea decorurilor stilizate. *Woman* [Eterna ispititoare] este o luxoasă desfășurare de „vampe“ de-a lungul veacurilor. În *Ultimul mohican* descoperă o nouă vedetă în fostul gardian de elefanți Wallace Berry. După 1928, Tourneur se întoarce în Franța pentru a realiza *Echipajul.* El va lăsa la Hollywood pe vechiul său asistent Clarence Brown, care îi va continua tradiția.

Pentru a ruina cinematografele concurente, Hollywood organizează emigrația celor mai buni realizatori și actori din străinătate. Primii sosiți vor fi, cum am mai spus, suedezii.

Maurice Stiller debarcă împreună cu Greta Garbo, dar este pus să joace alături de Pola Negri, apoi alături de Jannings, veniți din Germania. *Hotel Imperial*, *Street of Sins* [Strada păcatelor] nu vor avea nici succes artistic, nici comercial. După *Barbed Wire* [Sîrmă ghimpată], în care Pola Negri joacă în rolul unei franțuzoaice amorezate de un prizonier german, Stiller, descurajat, părăsește America. Moare, în țara lui natală, la scurt timp după reîntoarcere.

Cariera Gretei Garbo este strălucitoare. Dacă nici unul din filmele ei nu va atinge încasările obținute cu *Ben Hur* sau cu *The big parade*, în schimb, această mare tragediană va fi pentru Hollywood chezășia că studiourile californiene mai pot face *și* artă.

Publicitatea o transformă în eroină de legendă. Titlurile filmelor ei sînt proferate ca niște litanii: *Femeia ispititoare*, *Carnea diabolică*, *Femeia divină*, *Misterioasa Lady*, *Orhideea sălbatică*, *Sărutul*... Ea va regăsi în legendă pe cele mai celebre îndrăgostite ale istoriei. Va fi de neuitat în *Carnea diabolică*, unde are ca parteneri pe Lars Hanson și John Gilbert. Filmul e regizat de Clarence Brown, după un roman al germanului Sudermann: îndrăgostita, în momentul cuminecăturii, răstoarnă cupa în mîinile preotului pentru a regăsi locul sărutat de buzele amantului ei...

Începuturile lui Sjöström sînt anevoioase. Mai întîi a fost vorba ca el să fie regizorul curent al lui Lon Chaney. Dar talentul acestui actor, faimos prin compozițiile și strîmbăturile sale extravagante, se potrivea mai bine cu verva fantastică și barocă a regizorului Tod Brauning, vizibil influențat de școala germană în *Unholy Three* [Clubul celor trei], *The Black Bird* [Pasărea neagră], *The Road to Mandalay* [Drumul spre Mandalay].

Totuși Sjöström a apucat să realizeze un film cu Lon Chaney și debutanta Norma Shearer — primul din operele sale americane care merită o mențiune, al cărui titlu este *Tower of the Lies* [Turnul minciunilor] (după un roman de Selma Lagerlöf: *Împăratul Portugaliei).* O adaptare după romanul lui Nathaniel Hawthorne; *The Scarlet Letter* [Litera roșie] îi va permite să regăsească mirosul de pucioasă și pe puritanii sfîșiați de dragoste și de senzualitate refulată, pe care îi înfățișase și mai înainte în *Proba focului*, film turnat în Suedia. Operă mare și frumoasă, dar pe care o alterează, în unele amănunte, mediocritatea costumelor istorice.

Acțiunea filmului *The Wind* [Vîntul], interpretat de Lara Hanson și Lilian Gish, se petrece în America contemporană. Acesta este un film vrednic, din toate punctele de vedere, de marile succese suedeze ale lui Sjöström. Asemenea acestora, el este dominat de prezența constantă, obsedantă, a unui element natural: vîntul vijelios care suflă neîntrerupt pe pămînturi pustii, undeva în Far-West. Chiar de la începutul filmului, *vîntul* vine în întîmpinarea naivei Lilian Gish, proaspăt sosită de pe bogatele „prerii" ale Sudului, pentru a trăi lîngă o rudă, un om însurat cu o femeie rea și brutală. Pentru a scăpa de ei, se mărită cu primul venit, o brută, și sfîrșește prin a-l iubi, după ce omoară pe un alt bărbat care îi făcea curte. Talentul lui Lars Hanson, în rolul brutei, depășește chiar pe acel al gingașei Lilian Gish. Drama este violentă, încordată, frenetică. Deși filmul e mut, vuietul vijeliei și izbiturile nisipului care bate în geamuri sînt atît de reale, încît avem impresia că le și auzim. Puritatea de linie a povestirii și rigoarea cu care sînt caracterizate personajele ridică acest film la rangul capodoperelor perfecte. Din păcate, succesul artistic nu va fi și un succes bănesc.

Sjöström este astfel silit să se întoarcă la lucrări cu succes comercial. Această situație va dura pînă la întoarcerea lui în țara natală. Din 1931, el va trăi în Suedia. Se va dedica din nou actoriei (se distinge în *Cuvîntul*, 1944) și nu va mai realiza nici un film. Căci despre *Rochia roșie*, film regizat de el pentru Alexander Korda în 1937 la Londra, nici nu merită să vorbim.

Cu excepția Gretei Garbo, aportul scandinav rămîne aproape în afara Hollywoodului. În schimb, cinematograful american datorează mult emigrației germane, lui Stroheim, Lubitsch și Sternberg.

Junkerul Erich von Stroheim părăsește Viena sa natală în 1910 pentru a-și încerca norocul în Statele Unite. Pînă atunci nu se gîndise de loc la cinematograf. În America, năzuind să devină autor dramatic și ziarist, ajunge în cele din urmă asistentul lui Griffith în *Intoleranță*. Datorită fizicului său, Griffith îi încredințează în *Heart of the World* [Inimile lumii] primul său rol, acela al unui ofițer german sadic și brutal. Stroheim se revelează aici ca un mare actor și devine celebru prin formula publicitară: *omul pe care vă veți simți îndemnați să-l urîți*. Grație succesului obținut, îi va fi cu putință să realizeze de acum încolo filme în care va fi în același timp scenarist și interpret, decorator și costumier.

În filmul său *Blind Husbands* [Soți orbiți], Stroheim este un seducător cinic și laș. Acțiunea o va plasa în climatul său favorit: Austria dinainte de 1914. Va interpreta un personaj asemănător într-un alt film, cea dintîi capodoperă a sa: *Foolish wiwest* [Nebunii femeiești], film posterior lui *The Devils Passkey* [Șperaclul Diavolului]. Filmul *Nebunii femeiești* este o operă remarcabilă, la care a lucrat unsprezece luni și care, prima după *Intoleranță*, va depăși un milion de dolari. Acțiunea se petrece în 1919 la Monte-Carlo. Stroheim reconstituie pe coasta californiană cazinoul, piața cea mare, palatele, totul. Este ca posedat de o frenezie a detaliului autentic. Merge pînă acolo încît are chiar pretenția ca soneriile electrice din decorul unui mare hotel să sune cu adevărat! Această cheltuială de cîțiva zeci de dolari va fi criticată de Hollywood mai aspru decît milioanele irosite mai tîrziu cu uriașele decoruri din *Ben Hur*. Sînt rău văzute cheltuielile care nu aruncă praf în ochi și care nu sînt ostentative. Se va vorbi deci de „risipa“ lui Stroheim. Dar încasările excepționale obținute cu filmul *Nebunii femeiești* vor atrage asupra lui o indulgență provizorie.

Filmul, care durează cinci ore în versiunea sa originală, a fost redus, pentru exploatare, la trei și jumătate. Stroheim întruchipează aci pe un prinț rus alb care escroca pe nevasta unui diplomat american și trăia pe spinarea unei hidoase cameriste, amanta lui, apoi viola din sadism pe o nenorocită cretină. El va fi pînă la urmă asasinat, iar cadavrul său va fi aruncat în mod simbolic la canal. O adevărată frenezie naturalistă îl stăpînește. Ar vrea să arate tot. Cenzura îi va interzice, între altele, un groplan în care vedem cum sparge un mic furuncul. În schimb, cenzura îl lasă să-și tamponeze cu batista buzele mînjite de sărutul cameristei și să le șteargă cu un gest îngrețoșat.

Stroheim judecă umanitatea cu o pesimistă amărăciune. Dar adevăratul simțămînt pe care îl încearcă e indignarea, nu disprețul. Critica lui pasionată lovește mai ales în clasele de sus, în feudalitatea în descompunere și în industriașii ghiftuiți. Rechizitoriul este nuanțat cu accente de milă. Aproape că devine uneori sentimental. O fată sedusă, o ființă mutilată, o mare dragoste, o infirmitate, urîțenia chiar, toate acestea fac să răsară în infernul stroheimian înduioșătoare albăstrele. Ceea ce Ugo Casiraghi a numit *umanitatea lui Stroheim* se deosebește tocmai prin aceasta de anarhismul înfumurat pe care îl va propaga mai tîrziu Sternberg.

După *Merry go Round* [Cai de lemn], tablou al vieții vieneze între anii 1910—1918 (film neisprăvit, terminat mai tîrziu de Rupert Julian), Stroheim, părăsind casa „Universal“ pentru „Goldwyn“, întreprinde realizarea marelui său film *Greed* [Rapacitate], ecranizare a unui roman naturalist *(Mac Teague)* de Frank Norris. Stroheim se servește aici prea puțin de studio. Cea mai mare parte a filmului se turnează în cele trei case din San Francisco, unde se desfășoară acțiunea romanului. Întîmplarea povestită se petrece în 1905. Un mobilier de epocă, ales cu meticulozitate de la negustori de antichități, va ocupa încăperile ale căror tavane vor fi păstrate special pentru filmare.

Nouă luni, fără întrerupere, Stroheim lucrează cu pasiune zi și noapte, încălțat cu niște rupturi de pantofi și îmbrăcat în niște haine jerpelite. Filmul odată terminat dura patru ore și jumătate — și nicidecum cincisprezece sau douăzeci, așa cum s-a pretins. În afară de aceasta, urma să fie proiectat în două părți. Stroheim se ținuse pas cu pas de intriga din roman, căci asemenea maeștrilor săi Dickens, Zola, Maupassant, ambiția lui era să convingă pe spectator *că tot ceea ce vede e real.*

Acest film îl scandalizează pe producătorul Thalberg, care cere reducerea lui la numai două ore, însărcinînd cu această operație pe scenarista June Mathis. Stroheim, pentru a evita neplăceri mai mari, colaborează la tăieturile ei, dar cînd cenzura le agravează, el refuză să recunoască filmul ca fiind al său. Totuși, această operă, chiar așa mutilată, rămîne una din culmile artei cinematografice.

Aviditatea și asprimea sufletească domină psihologia personajelor. Urmînd cele mai bune tradiții ale literaturii anglo-saxone, eroii nu sînt caractere dintr-o bucată, ci evoluează în pas cu vremea și cu desfășurarea acțiunii. La început, eroina, admirabil interpretată de marea actriță Zassu Pitts, este o tînără candidă, de tip Lilian Gish. După ce se mărită este cuprinsă încetul cu încetul de boala avariției, iar măruntele și sordidele îndeletniciri casnice îi veștejesc puțin cîte puțin prospețimea. O vedem pieptănîndu-și mereu părul lung și murdar, iar un tic nervos care o chinuiește pînă la nebunie îi strîmbă gura. Soțul ei, Gibson Gowland, de profesiune dentist, este la început un bărbat gras și cumsecade. Cu timpul el sărăcește, decade și ajunge un bețivan brutal, care își bate nevasta și în cele din urmă o omoară.

Această abundență de psihologie, pe atunci excepțională și care pentru prima oară înzestra cinematograful cu unele din mijloacele romanului, valorează mai mult decît abundența detaliilor triviale, care, cu toată sinceritatea și adevărul lor, sînt la Stroheim un fel de „tic“ stilistic. La întîlnirea dintre dentist și clienta care va fi viitoarea lui nevastă, ni se arată scuipatul și colțuri însîngerate de măsea stricată. Asemenea îndrăzneli naturaliste sînt cam învechite. Efecte ieftine apar mai ales în jocul unui alt personaj al filmului, interpretat de Jean Hersholt (care avea să devină mai tîrziu președinte al Academiei de cinema de la Hollywood)[1].

Stroheim este cu adevărat mare nu cînd se dedă la excese naturaliste, ci atunci cînd atinge adevăratul realism, cînd descrie, de pildă, ravagiile produse de patimi și de avariție asupra unui trio de mici burghezi. La sfîrșitul filmului, romantismul lui sălbatic capătă dimensiuni epice: cei doi rivali, cu cătușe la mîini, vor pieri unul după altul, cel încă în viață tîrînd cadavrul celuilalt prin deșertul din Valea Morții, unde Stroheim și echipa sa trăiseră o lună întreagă ca să se pătrundă de sălbatica ei pustietate.

Încărcare, îngreunare, excese, acestea sînt defecte fără importanță într-o operă puternică, de largă respirație, cum a fost filmul *Rapacitate*. Acesta marchează o cotitură sau, mai degrabă, un început de tradiție; *Rapacitate* va deveni o operă clasică.

La prezentarea filmului *Văduva veselă*, Stroheim se ridică în picioare pentru a spune în gura mare publicului din sală: „Singura mea scuză pentru că am putut face un asemenea gunoi este că am o nevastă și copii de hrănit". Acest film de douăsprezece bobine, terminat în grabă în douăsprezece săptămîni pentru a achita cu el prețul lui *Rapacitate*, valorează totuși mai mult decît o simplă adaptare a celebrei operete *Văduva veselă* a lui Lehar. Din suita spumoasă de valsuri, Stroheim a făcut o caricatură scrîșnită a Vienei habsburgice. Dar produsul acestei munci silite, acestei corvezi, poate suporta totuși comparația cu *The Wedding March-Honeymoon* [Marșul nupțial], film căruia Stroheim va putea să-i acorde toată atenția sa, profitînd de creditul pe care i-l dăduse în lumea finanței succesul comercial al filmului *Văduva veselă*.

Marșul nupțial, care durează în total șase ore (în două părți) este un film de mare clasă, totuși cam încărcat de simboluri și sentimentalism. După aceea, Stroheim începe un altul, *Queen Quelly* [Regina Quelly], pe care nu-l mai termină. Apucase să fie lucrată numai introducerea, o piesă de artă cinematografică cu totul ieșită din comun, plină de un umor sumbru și frenetic. După aceasta, Stroheim nu va mai putea realiza filme noi. Hollywood-ul îl va înscrie pe lista neagră. Nu-i putea ierta că cheltuise așa de mult cu *Rapacitate* ca să zugrăvească nu luxul, ci traiul săracilor. Și poate încă mai greu i se ierta îndrăzneala de a fi proclamat drepturile realizatorului asupra operei sale și de a fi denunțat mutilarea filmelor lui de miini mercenare. Acest om de patruzeci de ani, perfect stăpîn pe marele său talent, vede — ca realizator dacă nu ca actor — cum porţile studiourilor americane îi sînt definitiv închise.

---

[1] „Academy of Motion Picture Arts and Science" distribuie în fiecare an, începînd din 1928, premii celor mai buni realizatori, actori, operatori, compozitori, decoratori etc. Aceste premii, numite „Oscar" sînt foarte apreciate. Academia era în 1952 prezidată de Charles Brackett.

Destinul lui e simbolic, Hollywoodul începe să zdrobească sau să elimine tot ce e personalitate și individualitate artistică. Oameni ca Stroheim sau Griffith vor fi de acum încolo prada *producer*-ilor. Ziua în care un negustor ca Irving Thalberg, în cursul turnării unui film, îi va spune lui Stroheim să părăsească studioul, „această zi — spune René Clair — trebuie considerată ca începutul unei noi Hegire". Ea este adevărata dată a fundării Hollywoodului.

Sistemul care-l elimină pe Stroheim face să înflorească personalitatea unui alt regizor german, Lubitsch. Datorită succeselor obținute în țara sa, îi este încredințată, din primul moment al sosirii sale în America, Mary Pickford, pentru pomposul film *Rosita*. Dar filmul *Opinie publică* al lui Chaplin îl orientează spre un gen nou. El va readuce capodopera lui Chaplin la proporțiile unei comedii mondene. America, cu toată destrăbălarea de după război, nu îndrăznea încă să arate adulterul decît cînd era însoțit de drame și de crime. Acum era momentul potrivit: America era dispusă să-l vadă cu o bunăvoință doar puțin cam scandalizată pe acest european glumind pe tema căsniciei, după tradiția bulevardieră a Parisului și a micilor teatre din Europa Centrală, în *Three Women* [Trei femei], *The Marriage Cirde* [Actrițe], *Forbiden Paradise* [Paradisul oprit], *Surprizele T.S.F.-ului*, filme făcute de Lubitsch între 1924—1926.

Capodopera de atunci a lui Lubitsch este *Lady Windermeres Fan* [Evantaiul ladyei Windermere], sclipitoare, luxoasă și abilă adaptare a celebrei piese a lui Oscar Wilde. Lubitsch realizează în acest film un adevărat tur de forță: redă cele mai fine nuanțe psihologice, fără să abuzeze de subtitluri! Filmul nu depășește totuși nivelul unei bune realizări. Cu puțin timp înaintea apariției filmului vorbitor, Lubitsch — acest Cecil B. de Mille mai cultivat, mai inteligent, dar mai puțin viguros — se întoarce la filmul de mare montaj și de reconstituire, cu două piese de succes: *The Student Prince* [Heidelbergul de altădată] și *The Patriot* [Patriotul] (în aceasta din urmă Jannings folosea oarecare efecte sonore).

Comerțul hollywoodian datorează mult lui Lubitsch. El aduce o rafinare a mărfii destinate unui public de parveniți. Dar iscusințele sale nu au prea avut incidențe cu adevărata artă a filmului.

Joseph von Sternberg, aflat la jumătatea drumului între aspra vigoare a lui Stroheim și abilitatea comercială a lui Lubitsch, a avut, prin cele cîteva foarte mari reușite ale sale, o profundă influență asupra cinematografului american și european. Copilăria și tinerețea și le trăise în Europa și Statele Unite. Deși dorea să devină scriitor, el va fi însă nevoit să-și cîștige existența într-un mic post în laboratoarele fotografice ale unui studio. După o ședere în Anglia, devine scenarist și reușește — datorită sprijinului financiar dat de vedeta sa, actorul britanic George K. Arthur, — să dirijeze un film, primul său film: *Salvation Hunters* [Vînătorii salvării]. Este o producție cvasiexperimentală, ceea ce în America constituie o rară excepție. În ea aflăm cheia esteticii și moralei lui Sternberg.

O prostituată și exploatatorul ei, „copii ai norocului“, pleacă în căutarea salvării, prin care vor deveni „copii ai soarelui“; ei vor găsi această „mîntuire“ atunci cînd eroul va avea curajul să spargă capul unui derbedeu care întruchipa „spiritul răului“. Sternberg se afla pe atunci sub influența directă a *Kammerspiel*-ului. Voia intrigi ultrasimple, aproape naive, dar tratate insistent cu accesorii și detalii simbolice. Prima parte a filmului — scandată de intervenția ritmică a unei mașini de dragaj lucrînd într-un mare port — este incontestabil reușită. Frumusețea plastică a fotografiilor, simplicitatea actorilor, perfecțiunea montajului ne fac să iertăm și grandilocvența subtitlurilor și greoaiele intenții simbolice, ca, de pildă, asemănarea mîlului din port cu noroiul din suflete. În a doua parte a filmului, acțiunea se petrece în niște interioare sărace, reconstituite cu o mare îndemînare și puritate de stil. Din păcate, excesul de simboluri trece limitele ridicolului. Este de-a dreptul comic să-l vezi pe *ticălosul* piesei [1] repetînd de zece ori gestul de a-și scărpina coapsa pentru a arăta că demonul a pus stăpînire pe trupul său. Sau, tot el, ca să ne dezvăluie întunecatele sale intenții secrete, își va așeza capul între cele două coarne satanice ale unui cuier în care își agățase pălăria.

---

[1] *Le vilain, the villain, le sale type de l'histoire*, eroul negativ. — *N. T.*

Totuși, *Vînătorii salvării* are mari calități, care atrag atenția lui Charlie Chaplin. Vedeta lui Sternberg, Georgia Hale, va fi angajată de Chaplin pentru *Goana după aur*, iar Chaplin, în schimb, i-o va încredința acestuia pe Edna Purviance pentru filmul *The Seagull* [Pescărușul]. Această povestire ar fi trebuit, prin simplitatea ei, să regăsească sobra puritate de linii chapliniană. Din păcate — scria John Grierson — Sternberg abuzează de „simbolismul mării pînă-ntr-atît încît uită complet și de pești și de pescari". Apoi, reluînd aproape textual vorbele lui Delluc, același John Grierson adaugă: „Cînd un realizator moare, el devine fotograf".

Chaplin, nemulțumit, refuză să pună în circulație această simplă colecție de imagini frumoase care avea să rămînă pururi inedită.

După două-trei încercări comerciale, Sternberg dă o adevărată lovitură de maestru cu *Underworld* [1]. Scenariul, scris de unul din cei mai buni autori de la Hollywood, Ben Hecht, face să apară pentru prima oară pe ecran un tip nou: *gangsterul*, produs direct al realității americane și pe care contrabanda de alcool îl făcuse să prospere. Sternberg, care în *Vînătorii salvării*, propovăduia spargerea căpățînii ca singur leac împotriva noroiului și înjosirii universale, vede în acești bandiți pe eroii lumii moderne. Anarhiștii săi de tip Bonnot răspund nedreptăților sociale prin focuri de revolver și „restituiri", prin exproprieri și confiscări „individuale". Violența ridică aceste ființe monstruoase deasupra condiției umane, sfidînd o societate care și-a pierdut sensul măreției. În final, eroul, întruchipat de George Bancroft, luptă singur împotriva lumii care va arunca asupră-i hoardele ei de polițiști. Încolțit în apartamentul său, gangsterul se apără sălbatic pînă la inevitabila capitulare.

Underworld a exercitat o influență considerabilă. Dar opera cea mai perfectă a lui Sternberg nu e acest film, ci *The docks of New York* [Docurile din New York], o descriere desperată a dragostei nefericite între două rebuturi sociale: un lucrător din calele unui vapor și o prostituată. Filmul se distinge prin multe calități: predominanța atmosferei, direcția inexorabilă a fatalității, o afectuoasă înduioșare față de declasați, estetismul rafinat al fotografiilor, justețea detaliului psihologic. Dar este greu de aflat dacă Sternberg își dădea bine seama de deosebirea dintre această realizare perfectă și anumite fabricate comerciale pretențioase ca, bunăoară, filmul *The Last Command* [Ultima comandă], în care totul e subordonat cabotinajului lui Emil Jannings.

---

[1] Literal: lumea de jos, adică drojdia societății. — *N. T.*

Jannings sosise la Hollywood împreună cu o pleiadă de realizatori, actori și tehnicieni germani. America văzuse cu îngrijorare dezvoltarea cinematografului german. După inflația din 1924, bancherul Morgan, stăpîn al unui întreg sector al Hollywoodului, devine administratorul planului Dawes, destinat „salvării“ Republicii de la Weimar. În cadrul acestui plan și în condiții pe care le vom discuta mai tîrziu, cinematograful german primește un sprijin financiar american, dar trebuie să accepte ca principalele sale glorii cinematografice să plece în America, pe drumul apucat în 1923 de Lubitsch, Buchovetsky, Pola Negri și scenaristul Kraly. Hollywoodul va vedea sosind la el regizori ca Murnau, Leni, Alexander Korda, Ludwig Berger, Dupont și vedete ca Jannings, Lya de Putti, Conrad Veidt, producătorul Pommer și o pleiadă întreagă de scenariști, operatori, decoratori etc... Cinematograful american n-a tras prea mari foloase de pe urma acestei masive emigrații. Korda își va continua cariera sa comercială, Lupu Pick și Dupont vor sfîrși printr-un faliment deplin. În schimb, Leni și Murnau vor fi mai norocoși.

Leni se adaptează fără greutate la unele exigențe, știe să îmbine romanul detectiv cu efecte expresioniste. El este, de fapt, adevăratul creator al filmului de teroare, gen nou, a cărui vogă nici pînă astăzi n-a luat sfîrșit la Hollywood. Filmele *The Cat and the Canari* [Pisica și canarul], sau *The Last Warning* [Ultimul avertisment] sînt inferioare ca valoare filmului său: *Cabinetul figurilor de ceară*. Dar intriga bine condusă a acestora se folosea cu o știință sigură de mișcările de aparat și de iluminat diverse. Leni moare pe la începutul filmului vorbitor.

Filmul *Sunrise* [Aurora] al lui Murnau a fost, alături de filmul lui Sjöström, intitulat *Vîntul*, una din rarele capodopere realizate la Hollywood de un cineast importat din Europa. Filmul este adaptarea unui roman al lui Sudermann, *Călătorie la Tilsit*, făcută de Carl Mayer. Decoratorii, operatorii, erau germani și cu toate că interpreții Janet Gaynor și George O'Brien erau americani, acest film nu are aproape nimic hollywoodian. Energia stăpînită a lui Murnau, estetismul său rafinat modelează sistemul de iluminare, decorurile și jocul actorilor într-o voință constantă de compoziția care amintește fotografiile de artă din 1900. Măiestria cu care sînt conduse mișcările aparatului este uluitoare. Mai ales la începutul filmului: aparatul se răsuceşte fără efort în toate direcţiile, pîndind şi urmărindu-l pe erou, care înaintează prin ceaţă şi prin mlaştini. După aceea, drumul în tramvai, de la ţară spre oraş, este o capodoperă de tehnică. Subiectul este o încercare de asasinat. Un bărbat vrea să-şi ucidă soţia. Urmează împăcarea lor. Povestirea conţine o nuanţă de perversitate indispensabilă lui Murnau. Totuşi, atîta artă, am putea spune chiar atîta pasiune nu împiedică uneori ca acest luxos teatru de imagini să fie lipsit de căldură omenească.

După *Aurora*, în filmele care au urmat: *Four Devils* [Cei patru draci], *City Girl* [Nora] (numit şi *Intrusul* sau *Femeia din Chicagò)* se simt exigenţele comerciale. Pentru a fugi de Hollywood, Murnau pleacă cu Flaherty să realizeze *Tabu*, o mare şi frumoasă operă pe care o vom studia în alt capitol. Înainte însă de prezentarea acestui film, Murnau moare într-un accident.

Pilda cinematografului european a înclinat pe unii regizori americani spre filme în care arta are întîietatea asupra comerţului. Unii izbutesc să realizeze acest lucru. Ajunul filmului vorbitor este marcat de revelaţia unor noi talente care încep să asigure, într-o oarecare măsură, înlocuirea vechilor pionieri.

Creditul cîştigat cu filmul său *Parada cea mare* autorizează pe King Vidor, acest fecund regizor, să-şi aleagă subiectul pentru *The Crowd* [Mulţimea] şi să conducă cum vrea, fără oprelişti, un scenariu scris de el în colaborare cu I. V. Weaver şi Harry Ben. Eroul este un mic funcţionar care face vizibile eforturi să se ridice deasupra condiţiei sale, dar recade în mediocritate, asemenea unui neînsemnat bob de nisip pierdut în *Mulţime*.

Influenţa şcolii germane, mai mult decît aceea a lui Stroheim, apare în defileurile de zgîrie-nori, în birourile standardizate, în mersul simbolic împotriva curentului al unui om care încearcă să înduioşeze o masă oarbă. În ultima imagine a filmului, Vidor prezintă publicului, ca într-o oglindă care reflectă tîlcul povestirii, un circ unde sute de spectatori sînt zguduiţi de un rîs frenetic şi stupid. Stilul este naturalist; a fost unicul film în care s-au putut vedea, în sălile de baie, unele comodităţi intime. Dar naturalismul nu va împiedica de loc filmul să alunece deseori spre un simbolism declamator. Această lucrare inegală reflectă un pesimism total, o pierdere a oricărei nădejdi atît în societate cît şi în individ. Omul ne este înfăţişat laş, trivial şi mediocru. Profesiunea de credinţă, ca şi în alte filme „negre“, are valoarea unei confesiuni.

După insuccesul financiar al *Mulțimei*, Vidor se resemnează să joace rolul maestrului de canto al lui Suzan Alexander în *Citizen Kane* [Cetățeanul Kane]. Devine regizorul titular și autorizat al lui Marion Davies, actriță fără talent, pe care amantul ei, magnatul presei Hearst (prototipul lui *Citizen Kane)*, voia să o transforme în vedetă. După cum vedem, superioritatea disprețuitoare a lui Vidor era mai conciliantă, nu avea intransigența mîndriei pasionate a lui Stroheim.

Frank Borzage, de origine scandinavă, țintește mai puțin sus decît năzuise Vidor în *Mulțimea*. Dar știe să fie poetul duioșiei și al intimității amoroase în filmele interpretate de un „cuplu ideal" din vremea aceea, Janet Gaynor și Charles Farell. Franța va aprecia greșit aceste rare calități, din cauza viziunii prea fanteziste a lui Borzage asupra Parisului din *The Seventh Heaven* [Al șaptelea cer]. Totuși, publicul francez va aplauda *The river* [Rîul], film care va trece însă neobservat în Statele Unite. Tot pe atunci, francezii se vor entuziasma pentru *A Girl in Every Port* [O fată în fiecare port], violentă povestire cu mateloți, în care se revela fascinanta personalitate a lui Louise Brooks, vedetă internațională, mai tîrziu folosită de Pabst. Filmul obține un mare succes și realizatorul său, Howard Hawks, își începe cu el o fecundă și variată carieră.

Duioșia și umorul determină succesul filmului *Lonesome* [Singurătate] de Paul Fejös. Acest tînăr realizator maghiar, după începuturi obscure în Europa, debutează în America cu un film experimental, *The Lost Moment* [Momentul pierdut]. Filmul *Singurătate* vădește preocupări de avangardă în unele efecte de montaj rapid sau de supraimpresiune. Dar el este mai ales un studiu mucalit și plin de farmec al unei după-amieze libere petrecute de niște mici funcționari americani în parcul de atracții din Coney Island. Farmecul și spontaneitatea ridică această operă mult deasupra unui sumar crochiu sau unei banale observații de moravuri. Fejös nu-și va putea dezvolta aceste calități, prea puțin făcute pentru Hollywood. După cîteva filme comerciale mediocre, își continuă cariera în Franța, Germania și Anglia, înainte de a deveni documentarist. Cel mai bun film vorbitor al său, *Maria, legendă maghiară*, este realizat în Ungaria, cu capitaluri internaționale și cu Annabella ca vedetă. Filmul e tradus în patru limbi. După ce realizează la Budapesta și Copenhaga cîteva filme minore, Paul Fejös pleacă în Siam, unde, în 1938, filmează pe socoteala unei societăți suedeze un documentar intitulat *Un pumn de orez*, în stilul lui Flaherty. Dar nu vom găsi aci umanitatea din filmul *Singurătate*. Lucrarea este o corectă, impersonală şi rece teză şcolară.

În timpul perioadei sale de prosperitate, în cursul celei mai facile epoci a istoriei sale, Hollywood mai mult îi lichidase decît îi folosise pe pionierii săi proprii şi pe cîţiva mari artişti europeni. Supremaţia sa mondială era însoţită de o stagnare îngrijorătoare, de o anchiloză în neînsemnătate şi în lux a celei mai mari părţi din producţia sa.

Două evenimente succesive vin să pună capăt acestei perioade: apariţia sonorului şi marea criză provocată de crahul din Wall Street. Aceste două evenimente au drept consecinţă o reînnoire — uneori fecundă a schimbului de creatori şi de actori, iar în acelaşi timp o întărire a omnipotenţei Wall Streetului asupra artei şi industriei filmului. Căci prima reprezentaţie, la 23 octombrie 1927 a filmului sonor, vorbitor şi cîntat al lui Alan Crossland, *Cîntăreţul de jaz*, marchează intrarea cinematografului într-o nouă eră a istoriei sale.

XXI. ÎNSCĂUNAREA FILMULUI VORBITOR

Filmele vorbitoare nu mai erau de mult o noutate. Cinematograful gîngurise cîteva cuvinte încă în laboratoarele „Edison“ din 1889. Lumière, Méliès și alții sonorizaseră filme prin procedeul naiv al unor vorbe rostite în spatele ecranului. Pathé organizase înainte de 1900 prezentări de filme cîntate, iar Baron și Lauste propuneau ingenioase sisteme de sincronizare.

În primii zece ani ai secolului al XX-lea, eforturile lui Joly și Gaumont în Franța sînt încununate de succes. Același lucru se petrecea în Statele Unite cu casele „Edison“ și „Actophone“, în Anglia cu Hepworth, Lauste, Williamson, în țările scandinave cu Magnussen, Poulsen etc.

Cinematograful rămînea totuși o artă mută. Sincronizarea mișcărilor cu vorbele se făcea acum destul de bine. Sunetele erau amplificate cu aer comprimat pentru a putea fi înțelese de cei 6 000 de spectatori ai sălii „Gaumont Palace“. Dar vocile erau fonfăite și sincronismul continua să fie defectuos. La înregistrarea imaginii, actorul își regla cum putea mișcarea buzelor după un disc de patefon. În 1914 filmul vorbitor este abandonat.

Fonograful se născuse din telefon, iar acesta, la rîndu-i, era derivat din telegraf. Dezvoltarea telegrafiei fără fir — invenție exact contemporană cinematografului — apoi a radiofoniei, aduce soluțiile necesare problemei realizării filmului vorbitor, creînd înregistrarea electrică prin *microfon* și amplificarea prin *lămpi triode* (Lee de Forest). Marile companii electrice, interesate în radiofonie, dețineau proprietatea brevetelor. Acestea vor fi monopolizate de două grupuri: „General-Electric-Western“-ul american, și „A.E.G. Tobis-Klang-film“-ul german.

„Western“-ul propune procedeele sale marilor societăți americane, legate ca și el de Banca Morgan. Dar nimeni nu se încrede în filmul vorbitor, care amenința să pericliteze hegemonia Hollywoodului.

În cele din urmă, „Western"-ul se adresează fraților Warner, a căror companie, de foarte mică importanță, cumpărase recent, împreună cu rămășițele vechii case „Vitagraph", un modest circuit de vreo cincisprezece săli.

Producătorii sînt seduși de procedeul care le va permite să înlocuiască în localurile lor orchestrele prin megafoane. În primele lor filme, sonorizarea „Vitaphone" se mărginește la muzică și zgomote.

Cu toate că poseda două vedete cu contract, pe actorul John Barrymore și cîinele Rin-Tin-Tin, societatea „Warner" se găsea pe pragul falimentului. Neștiind ce să mai facă, firma întreprinde la noroc un fel de film-operă, muzical și cîntat: *Don Juan*, cu John Barrymore ca vedetă, care va avea suficient succes pentru a încuraja continuarea experienței. Adunîndu-și laolaltă ultimele capitaluri, frații Warner angajază un celebru cîntăreț de music-hall, Al. Jonson, iar regia o încredințează unui obscur realizator, Alan Crossland. Scenariul era vag înrudit cu cel din filmul *Baruch* al lui Dupont și povestea drumul spre glorie al unui cîntăreț evreu sărac, bun prilej de a căptuși filmul cu cîntece la modă și cu arii de succes.

Această realizare a fost un adevărat triumf. Cu o rețetă de trei milioane și jumătate de dolari în Statele Unite, filmul s-a apropiat de recordul lui Ben Hur, depășit curînd de cele cinci milioane înregistrate cu alt film al casei „Warner", *The Singing Fool* [Cîntărețul nebun], interpretat tot de Al. Jonson. Hollywoodul, în fața unor asemenea rezultate, pornește în căutarea de brevete sonore. William Fox poseda deja brevetul „Movietone", derivat din brevetele germane. Celelalte societăți sînt silite să se plece grelelor condiții impuse de „Western". Puțin timp după aceea, grupul de la radio, controlat de Rockefeller, pune la punct procedeul „Photophone", dar acesta este boicotat și, pentru a-l putea exploata, oamenii lui Rockefeller sînt obligați să înființeze o nouă societate hollywoodiană: R.K.O. („Radio-Keith-Orpheum") care amesteca ceea ce mai rămăsese din „Pathé Exchange", „Mutual" și „Triangle", cu marele circuit de vechi music-hall-uri „Keith-Orpheum" și cu sprijinul diverselor companii de radio (C.B.S., „Marconi" etc.).

În timp ce publicul american se îmbulzea să asculte filmele cîntate, uimit de coincidența dintre sunetul vorbelor și mișcările buzelor cîntăreților, noua tehnică este condamnată de marile personalități ale artei mute: Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Pudovkin, Eisenstein. Ultimii doi redactează împreună cu Aleksandrov un manifest, rămas celebru, împotriva filmului vorbitor. Ei recunosc că arta mută se apropie de sfîrşit, că folosirea zgomotelor este de dorit şi că sunetul ar scăpa filmele de subtitluri şi de perifraze vizuale. Dar, afirmau dînşii, „orice vorbire, adăugată ca la teatru într-o scenă filmată, ar omorî regia generală a filmului, căci ar distona cu structura de ansamblu a filmului, care procedează mai ales prin juxtapunere de scene separate". Ceea ce este totuna cu a spune că montajul este esenţa artei cinematografice şi că deci sunetul trebuie limitat la rolul de *contrapunct orchestral al tablourilor vizuale*. Sunetul trebuie să fie *un factor independent faţă de imagine*. Această teorie, ca şi aceea a lui Dziga Vertov, devine falsă dacă este luată prea *ad litteram*. Ea a fost totuşi foarte fecundă. *Contrapunctul* imaginilor şi sunetelor nu defineşte cinematograful vorbitor, dar devine unul din importantele sale mijloace de expresie.

În momentul lansării acestui manifest, filmul vorbitor propriu-zis nu se născuse încă. *Cîntăreţul de jaz* era un film mut în care se inserase cîteva numere vorbite sau cîntate.

Primul film *sută la sută vorbitor* (pentru a folosi limbajul epocii): *Lights of New York* [Luminile New Yorkului] va fi produs abia în 1929. Şovăielile americanilor se datoresc unor cauze mai mult economice decît tehnice: un film complet dialogat ar fi ameninţat debuşeurile din străinătate ale Hollywoodului. La Paris, cu ocazia prezentării primelor filme americane vorbite, se auzea în sală publicul strigînd: „*En français! En français!*" La Londra, accentul yankeu, pe-atunci ridicol şi aproape de neînţeles pentru marele public britanic, e primit cu fluierături. Dar nici interesele oamenilor de afaceri, nici părerile unor artişti, nici reacţiile unui public mai sensibil nu vor mai putea împiedica de acum înainte generalizarea filmului vorbitor.

* * *

În acel moment, o necesitate estetică, în egală măsură cu necesităţile economice, cereau folosirea vorbirii; însuşi rafinamentul la care ajunsese arta mută o ducea spre propria ei distrugere, exact aşa cum, în perioada de după ultimul război mondial, rafinamentul fotografic în alb şi negru parcă ar fi cerut folosirea culorii. Operele cele mai perfecte ale artei mute: *Mama*, *Pămîntul*, *O pălărie de paie italiană*, *Vîntul*, *Ioana d'Arc*, toate aceste filme reclamau sunet şi vorbă.

Evoluţia artei lui Carl Dreyer este mai semnificativă decît oricare alta în această privinţă.

Decadenţa cinematografului danez îl obligă pe acesta să se expatrieze de mai multe ori. După *Draesteenren* [A patra alianţă a doamnei Margareta], film turnat în Suedia, el realizează în Germania filmul *Der Varensang* [A fost odată] şi în Norvegia: *Glomsdalsbruden* [Călătorie în cer]. Totuşi, capodopera sa *Skal aere din Hustru* [Stăpînul casei] o va realiza în Danemarca.

Aci influenţa *Kammerspiel*-ului este evidentă. Acţiunea filmului e simplă, purificată. Titlul filmului o rezumă: *Stăpînul casei* sau *Căderea tiranului* — tiran al casei, bineînţeles. Povestirea se desfăşoară în cîteva ceasuri, în decor aproape unic, unde accesoriile simbolice: o pendulă, o pasăre în colivie etc. ocupă un loc obsedant.

Spre deosebire de Carl Mayer, Dreyer socoate aceste simboluri insuficiente, incapabile să exprime psihologia foarte adîncită a celor trei personaje principale: soţul (Johannes Mayer), soţia (Astrid Holm) şi bătrîna dădacă (Mathilde Nielsen). Departe de a suprima subtitlurile sau de a le limita rolul la acela de punctuaţie sau de contrapunct, Dreyer le multiplică, ridicîndu-le aproape la rangul de dialog teatral. Aceasta îi îngăduie să evite jocul insistent şi greoi la care ajunsese Kammerspiel-ul.

Realismul minuţios care domină acest film — contrastînd cu misticismul şi lirismul operelor sale anterioare — pregăteşte terenul viitoarei capodopere a lui Dreyer, *Pasiunea Ioanei d'Arc*, realizată la Paris cu actori şi tehnicieni francezi. Aci subiectul este luat mai puţin dintr-un scenariu de Joseph Delteil şi mai mult din interogatoriile autentice ale procesului Fecioarei. Ele sînt condensate într-o singură zi, pentru ca unitatea de timp şi unitatea de loc (locul unde se aflau: închisoarea şi rugul) să dea toată intensitatea acestei tragedii. Deşi foloseşte din plin tăcerea, imobilitatea şi cîteva accesorii simbolice, Dreyer se bazează totuşi în primul rînd pe un dialog ales cu grijă, bine studiat şi bine învăţat de interpreţi. În cea mai mare parte a filmului, acţiunea progresează numai prin întrebările judecătorilor şi răspunsurile Ioanei d'Arc. Pîndim vorbele care vor ieşi dintre buzele groase ale lui Cauchon (Sylvain) şi din gura patetică a Ioanei (Falconetti). Cînd e vorba doar de un da sau de un nu, înţelegem numai din mişcare. Dar cînd e vorba de o frază întreagă, subtitlurile devin necesare. Perpetua intervenţie a ecranelor tipărite rupe ritmul unor groplanuri foarte apropiate, care sînt excepţional de frumos cadrate şi fotografiate de Rodolphe Maté. Bazîndu-şi realismul pe nuditatea feţei, Dreyer refuză machiaj, bărbi false şi peruci, invocînd sensibilitatea peliculei *pancromatice* — pe atunci o noutate. Cînd scenariul va cere tăierea părului Ioanei, actriţa Falconetti va fi tunsă de-a binelea şi cu adevărat, în mijlocul emoţiei şi lacrimilor unei trupe care văzuse progresînd drama în studio în ordinea exactă în care avea să se desfăşoare pe ecran. Dreyer, care cerea ca părul să fie adevărat, ar fi preferat de asemenea ca vorbele să fie şi ele adevărate, şi nu titluri scrise. O va declara el însuşi fără înconjur, regretînd că nu poate întrebuinţa procedee de redare reală a cuvintelor.

Şcoala sovietică, de la care învăţase să aprecieze intensitatea expresivă a obrazului gol, nefardat, îl face să folosească la maximum resursele oferite de unghiul de filmare, de cadraj şi decupaj. Mişcările aparatului le foloseşte numai pentru a zugrăvi o figuraţie sau un decor (cum se făcuse mai de mult în *Cabiria)*. El procedează astfel cînd înfăţişează tribunalul, judecătorii, rugul şi mulţimea, dar cînd drama începe să se lege, el o va exprima aproape numai prin groplanuri foarte apropiate, cuprinzînd un obraz sau o parte a corpului. Moussinac, deşi cu oarecare rezerve, spunea în acea vreme: „Omul devine esenţial. Şi pentru că vorba devine şi ea indispensabilă, atunci *calitatea emoţionantă a subtitlurilor a trebuit să fie la înălţimea calităţii plastice a imaginilor*".

După *Ioana d'Arc*, Dreyer realizează *Vampyr*, sau *Strania aventură a lui David Grey*. Pare paradoxal faptul că în acest film, care era vorbitor, el a acordat mai multă importanţă mişcărilor aparatului decît cuvintelor. Paradoxul se explică prin anumite condiţii speciale impuse realizatorului, obligat să dirijeze, cu minimum de cheltuială, un film în trei versiuni: engleză, franceză, germană. Nici unul din actori nu cunoştea bine aceste trei limbi. De aceea dialogul a trebuit să se mărginească la cîteva fraze şi tehnica a fost subordonată acestor necesităţi. *Vampyr* este o mistică şi puerilă poveste cu stafii, gen *Nosferatu*. Cu toată admirabila secvenţă a unei înmormîntări văzute de „mort" printr-o deschizătură tăiată în sicriu, filmul nu este o reuşită şi totalul eşec comercial îl trimite pe Dreyer înapoi în Danemarca şi înapoi la vechea lui meserie de ziarist, fără să mai poată profita de noile resurse pe care le oferea artei sale filmul vorbit.

Evoluţia lui René Clair este tot atît de semnificativă ca şi a lui Dreyer: teatrul, şi anume teatrul lui Labiche, va face pe cineastul din el să se descopere pe sine, şi-i va pune probleme pe care numai filmul vorbitor le putea rezolva. Acceptînd să ecranizeze piesa lui Labiche *Un Chapeau en paille d'Italie*, realizatorul filmului *Antract* vede în aceasta mai ales o îndrăcită fugărire, asemenea goanelor din costisitoarele sale filme dinainte de război. Tot de hatîrul lor el va renunţa la pitorescul ieftin al crinolinelor, foarte la modă în acel moment, şi va relua modelele vestimentare din 1900. Această întoarcere nu depăşea un sfert de secol; a fost o îndrăzneală egală cu aceea a unui realizator contemporan, care mizase în 1950 pe demodarea pălăriilor cloş şi a părului tuns *à la garçonne*.

În acest film mut, Clair trebuia să aducă echivalentul dialogurilor şi vodevilurilor (cupletele cîntate şi mimate) care erau principalele surse de comic din piesele lui Labiche şi Michel. El va face atunci contrariul a ceea ce făcuse Dreyer; va încerca să suprime aproape în întregime subtitlurile, găsind echivalentul vorbelor într-o serie de accesorii sau mimici luate şi ele tot din Labiche şi din vodevilurile franceze: cornetul acustic al unchiului surd, ghetele prea strîmte ale tatălui, baia de picioare în care soţul încornorat îşi bagă maşinal picioarele după ce abia şi le ştersese... O dată situaţia comică bine montată, ea devine destul de clară pentru a se putea lipsi de vorbele de duh, fără a săvîrşi vreo trădare faţă de Labiche. Căci rămîne în spiritul piesei această readucere neîncetată a micilor săi burghezi, porniţi în urmărirea pălăriei de paie şi prezentaţi ca nişte marionete purtătoare de accesorii simbolice sau de atribute care dezvăluie caracterul, asemenea personajelor unui balet.

Un dans, *Cadrilul lăncierilor*, era centrul simbolic al filmului. Un montaj foarte îngrijit sincroniza imaginea pe o arie desuetă şi celebră. Spectatorul o va fredona fără voie, dacă filmul ar fi proiectat fără muzică. Şi ar fi imposibil ca o orchestră să acompanieze acest pasaj cu vreun fragment din *Lakmé* sau din *Walkyria*. René Clair s-a putut lipsi aci de vorbe, dar nu şi de muzică. Totuşi, după această reuşită — reeditată după aceea, dar ceva mai slab, într-o altă adaptare după Labiche, *Les Deux timides* [Cei doi timizi] — René Clair turnează primul său film sonor: *Sous les toits de Paris* [Sub acoperişurile Parisului], film considerat ca un manifest împotriva filmului vorbitor.

Foarte adesea, la începuturile sale, „vorbitorul 100%“ nu face decît să fotografieze piese de teatru. Regizorii de pe Broadway sînt chemaţi la Hollywood pentru a-şi înregistra repertoriul.

Publicul este hipnotizat de dialoguri și de actori, dar tehnicienii critică aceste încercări stîngace, tăiate în scene și în acte. Pentru a compensa uriașele drepturi de autor *(royalties)* cerute de posesorii de brevete tehnice, timpul de turnaj era redus la minimum, ceea ce suprima multe din efectele montajului. Și le suprima cu atît mai vîrtos, cu cît, pe vremea aceea, sunet și imagine erau înregistrate pe aceeași peliculă. Pe de altă parte, primele aparate sonore erau fixe, imobilizate în grele cabine nesonore. Dispariția travlingurilor punea vîrf acestui regres, care întorcea tehnica cu douăzeci de ani înapoi. *Sous les toits de Paris* reacționează, poate excesiv, împotriva acestor erori.

Ca un protest față de anchilozarea aparatelor de filmare, filmul începe pe un lung travling, într-un mare decor de studio, construit de Lazare Meerson, excelentul colaborator constant al lui Feyder și Clair. În același timp cu aparatul, un refren cîntat în cor se îndepărtează și se apropie într-o, ca să zicem așa, „mișcare sonoră" care pe atunci demonstra și sensibilitatea aparatelor „Tobis".

Aci, microfon și lentile sînt asociate. Altă dată Clair le despărțea pentru a reacționa împotriva sincronismului. Cînd eroii se depărtează sau cînd îi desparte de spectator ușa cu geam a unui birt, li se taie cuvîntul. Buzele lor se mișcă mute. Sau, dinadins un bec de gaz se va sparge pentru a cufunda ecranul în întuneric ca să se poată descrie o bătaie numai prin zgomote și țipete. Aplicînd sunetului faimoasa exprimare eliptică și indirectă din filmul *Opinie publică* al lui Chaplin, Clair creează prezența unui tren mai mult prin șuieratul fîsîit al locomotivei și prin huruitul roților, decît prin trecerea vizibilă a unei benzi de fum.

Aceste inovații au produs surpriză și admirație. Cu timpul însă ele vor deveni banale. Spiritul lor de sistem pare azi cam naiv, ca și un dialog scris anapoda, plat ca un trotuar și prost spus de actori. Plină de prospețime, de farmec, seducătoare, este descrierea mahalalei pariziene, a vînzătorilor de ziare, a micilor meșteșugari, a hotelurilor mobilate, tot acest „populism" zeflemisitor și amabil care a asigurat filmului succesul său mondial.

Sub acoperișurile Parisului, la început disprețuit de orașul pe care îl slăvea, este în curînd privit la Berlin — cu reclama care se obișnuia pe atunci — ca *cel mai frumos film din lume*. Simplicitatea acțiunii nu te obliga să înțelegi dialogurile, iar acel mic popor parizian era, în ochii străinătății, de un exotism mai fascinant decît acela, acum răsuflat, al cow-boy-ilor. Peste tot se auzea fredonîndu-se refrenul care servește de laitmotiv, pe o muzică scrisă de Moretti, antrenantă ca o arie de *bal-musette*[1].

Ar fi greșit să considerăm acest film ca un manifest împotriva „vorbitorului", deoarece în următoarea sa operă *Le Million* — asupra căreia vom reveni — René Clair reia un subiect aproape identic cu acela din *Pălăria* ..., pentru a putea folosi unele procedee teatrale de care nu făcuse uz în prima sa adaptare după Labiche, procedee ca: vorbe de duh, un dialog improvizat, puțin abundent, dar solid, în sfîrșit, chiar „vodeviluri", adică mici cuplete dansate. Dar René Clair recurge la această legitimă reluare cu destulă inteligență pentru a nu fi acuzat că face *teatru filmat*, tot așa cum *Sub acoperișurile Parisului* nu putuse fi calificat drept *cinematograf cîntat*.

Filmul păstra totuși ceva din noul gen lansat cu marele succes obținut de *Cîntărețul de jaz* și dezvoltat apoi datorită pasiunii străinătății pentru arii ale căror cuvinte nu e nevoie să le înțelegem. Hollywoodul se orientează spre operete și music-hall filmat. Unul dintre primele triumfuri în acest nou gen este *Broadway Melody*, lucrare foarte bine realizată de Harry Beaumont. S-a crezut că s-ar găsi aci o primă aplicare a contrapunctului sonor, de pildă în scena în care fața unei artiste se întristează ascultînd cum pleacă un automobil invizibil. Dar aceasta nu este decît aplicarea unui străvechi procedeu: zgomotele de culise, clasice în tehnica teatrală.

Șiretul Lubitsch înțelege repede că „vorbitorul" va permite stăpînilor de la Hollywood să reia vechi operete europene de mare succes. El compune un cuplu ideal din Maurice Chevalier și Jeanette Mac Donald și adaptează *Love Parade* [Parada dragostei], o operetă franceză de Xanrof și Chancel. Lubitsch reeditează acest abil și ușor succes repetînd procedeul în numeroase alte filme, ca *Monte-Carlo*, *The smiling Lieutenant* [Locotenentul surîzător] (după opereta *Walzertraum*), *An Hour with You* [Un ceas cu dumneata], *Văduva veselă*. Aceste succese (imitate curînd de mulți alții) aduc Hollywoodului importante beneficii. Dar arta nu se îmbogățește cîtuși de puțin.

În *Cîntărețul de jaz*, Al. Jolson apărea de mai multe ori grimat în negru. Fusese poate principalul argument al lui King Vidor pentru a convinge pe un producător să facă un film cu cîntăreți negri autentici. În cinematograf, negrii sînt în mod obligatoriu servitori sau muzicanți.

---

[1] Bal popular, bal de cartier. — *N. T.*

În ceea ce privește fondul acestui film, Vidor nu se îndepărtează de concepțiile tradiționale ale Hollywoodului asupra oamenilor de culoare. În faimosul său *Halleluja*, negrii sînt, toți, „așa cum se cuvine“, adică: puerili, superstițioși, naivi, senzuali, criminali și proști. Problemele „segregației“ și ale cvasisclaviei nu sînt puse într-un film în care se culege bumbac cîntînd și dansînd ca la music-hall. Departe de a descrie *întregul suflet al negrului*, Vidor adoptă în scenariul său ideile preconcepute luate de pe Broadway. Dar în aceste limite el a știut să folosească din plin calitățile și personalitățile unei trupe excepționale, în care figurau senzuala Nina Mac Kenney și Daniel Haynes.

Frumusețea așa-numitelor *spirituals*, ritmul cvasiafrican al dansurilor, plastica perfectă a unei rase reduse la figurație de filmele de pînă atunci, toate acestea aveau să fie pentru Europa o revelație, aparentă mai ales în scenele de exterioare, foarte numeroase, Vidor folosind din plin peisajele din sud ca în admirabilul episod al celor doi oameni care se urmăresc în mlaștină pentru a se ucide. Această dramă devine și mai intensă prin tăceri întrerupte de cîteva strigăte de păsări, de foșnetul frunzelor și gîfîitul celor ce se înfundă cu picioarele în mocirlă.

Tehnica este din ce în ce mai suplă. Aceasta va permite în curînd o mai bună folosire a puterii evocatoare a sunetului, va reda obiectivului fotografic întreaga sa mobilitate, iar filmului — posibilitatea unui montaj complex.

Pe vremea turnării *Cîntărețului de jaz*, sunetul se înregistra pe disc. *Pista sonoră*, derivată din descoperirile, destul de vechi ale lui Eugène Lauste, permite înscrierea sunetului și a imaginii pe aceeași bandă, atît pentru înregistrare cît și pentru reproducere. În privința înregistrării pe aceeași peliculă, am mai spus că inconvenientele erau mai mari decît avantajele. De aceea se stabilește regula ca, la *turnaj*, înregistrarea sunetului și înregistrarea imaginii să se facă pe pelicule distincte. Mai tîrziu, însăși *banda sonoră* este despărțită de cele mai multe ori în trei benzi: vorbe, muzică de acompaniament și zgomote sau efecte sonore. Cele trei benzi sînt apoi reunite, prin montaj și prin suprapresiune, pe pista sonoră a filmelor destinate proiecției.

Benzile sonore nemaifiind îngemănate, ci numai sincronizate cu imaginea, obiectivul fotografic își poate recăpăta mobilitatea. Un om de teatru venit de pe Broadway, Rouben Mamoulian, folosește cel dintîi resursele acestei tehnici în *Aplauze.* Lewis Milestone obține ceva și mai interesant: adaptarea unei piese de succes a lui Ben Hecht, *Front Page* [Pagina întîi], a cărei acțiune se desfășoară într-un decor unic. Fără să vrea, el se găsea în condițiile pe care regizorul de *Kammerspiel* le căuta dinadins. Va recurge deci la soluții analoge pentru a rupe monotonia clasică în timpul dialogurilor. Niște dialoguri desigur nervoase și scăpărătoare, dar... interminabile. Milestone va aranja atunci un adevărat dans al aparatului în jurul actorilor. Inovație care creează un șablon cinematografic nou, bun pentru filmele cu multă vorbărie, șablon de același gen ca fărîmițarea sistematică a decupajului și care curînd va lua o cadență pendulară, alternînd *cîmp* și *contracîmp*.

Filmul vorbitor transformă studiourile și metodele de creație. El va accelera o evoluție începută cu cîțiva ani înainte. Vreme îndelungată, chiar și după ce progresele industrializării impuseseră peste tot lumina artificială, studioul fusese o amplificare a atelierului de sticlă folosit de Méliès la Montreuil. După 1915 începe totuși construirea unor studiouri fără pereți și acoperiș de sticlă. Sunetul face să dispară ultimele vitraje, căci studioul va trebui să devină o încăpere bine căptușită cu vată de sticlă, strict insonorizată. Pe de altă parte, folosirea tot mai frecventă a travlingului impune dispozitive complexe (cărucioare, ascensoare, macarale) deservite de numeroși mașiniști. Folosirea peliculei pancromatice modifică tehnica fotografiei, a machiajului și mai ales a eclerajelor, operatorul șef al lucrărilor de luat vederi devine responsabilul prin excelență a reglajelor de lumină, iar sunetul sporește și mai mult statul-major tehnic al realizatorului. La un film îngrijit făcut, fiecare minut de spectacol înregistrat va necesita în medie o jumătate de zi de lucru. Montajul filmului trebuie deci pregătit cu meticulozitate, pentru a evita orice pierdere de timp costisitoare în cursul „turnajului".

Alegerea subiectului — înainte vreme lăsată pe seama realizatorului — devine la Hollywood un serviciu al producției, folosind numai el singur zeci de persoane. Transpunerea în limbaj cinematografic a subiectului reținut este încredințată unor numeroși specialiști ai adaptării, tratării, decupajului și dialogului. Manuscrisele lor, îndelung elaborate, prevăd toate detaliile în legătură cu viitoarele sunete și imagini pentru a putea stabili un deviz exact al folosirii timpului. Filmul vorbitor face astfel să înceteze aproape definitiv obiceiul improvizației care caracterizase perioada pionieratului. Oamenii de afaceri încearcă (de multe ori în zadar) să reducă la minimum rolul întîmplării.

Filmul vorbitor are repercusiuni și asupra volumului producției. În 1929 Wall Streetul investise 200 de milioane în filmele de la Hollywood. Patru ani mai tîrziu acest total coboară la 120 de milioane. Numărul filmelor a trebuit să fie redus; el scade de la 900—1 000 în timpul filmului mut la 500—600 o dată cu venirea „sonor-vorbitorului". Se reduce în același timp și prețul de cost mediu al producțiilor, iar marile companii, care editau un program pe săptămînă, măresc numărul de filme „B", adică filme realizate într-un timp scurt și cu un buget redus. Pentru a fi acceptate de clientelă, ele sînt integrate în *blocuri*, în care *caimacul* este un film de mare succes și prestigiu pe care presa publicitară îl evaluează la un preț de cost de peste un milion de dolari. Aceste practici comerciale se stabiliseră încă de pe vremea pionierilor în Franța, Germania, Italia, Statele Unite. Dar „vorbitorul" accentuează sistemul *locomotivei* care trage după ea un tren întreg de „spanacuri" — ca să ne exprimăm în jargonul exploatatorilor francezi cînd traduc expresia americană de *Block-booking*[1].

Scăderea numărului de filme americane e însoțită de o renaștere a producției în țările unde, pe vremea cinematografului mut, filmul american monopolizase ecranele. Acum publicul cere actori care să-i vorbească în limba lui. Pentru a împiedica această renaștere a cinematografelor naționale (operație de care ne vom ocupa mai departe), Hollywoodul fabrică, cu cîțiva actori importați în America, versiuni în limbi străine. America începe să producă filme pentru Germania, Anglia, Franța etc., unde se va lovi tot mai mult de bariera cotelor și contingentărilor. Unul din marile avantaje în jocul Wall Streetului a fost *dublajul*. Perfecționarea tehnicii sunetului permite actorului să vorbească prin vocea altuia o limbă necunoscută lui. *Dublajul* va îngădui speranța recuceririi unor piețe parțial pierdute. Importul de filme americane dublate ajunge să figureze în tratatele de comerţ semnate la Washington aproape ca o clauză de stil[1].

---

[1] Locație în bloc. — *N. T.*

Cinematograful devine o problemă de stat într-o ţară unde se ştie că Morgan şi Rockefeller sînt sprijinitorii celor două mari partide politice — democrat şi republican, care ocupă prin rotaţie *Casa Albă*. Aceste două grupuri financiare domină în orice caz cele opt mari companii ale Hollywoodului. „Warner“ şi „Fox“ încearcă la începutul „vorbitorului“ să reziste acestei tutele. Dar vor trebui să susţină lungi şi costisitoare procese, terminate cu victoria monopolurilor.

Hollywoodul se mîngîiase, o vreme, cu ideea că scăpase de criza care bîntuia în Statele Unite. Filmul vorbitor fascina publicul şi şomerii căutau uitarea în sălile întunecate. Dar criza se prelungeşte şi resursele şomerilor se termină. Cifrele de afaceri ale Hollywoodului se prăbuşesc. Marile companii sînt obligate să apeleze la „Chase National Bank“ a lui Rockefeller sau la „Atlas Corporation“ a lui Morgan. Acestea le impun reorganizări draconiene care sfîrşesc prin a aşeza producţia sub controlul direct al unui mănunchi de financiari. Vom vedea mai la vale consecinţele, în domeniul artistic, ale unei evoluţii care va sfîrşi prin a transforma Hollywoodul într-o feudă a Wall Streetului.

---

[1] Termen juridic care înseamnă dispoziţie contractuală nelipsită în aproape toate convenţiile. — *N. T.*

XXII. CINEMATOGRAFUL PREHITLERIAN

Ultimii ani ai filmului mut reprezintă pentru cinematograful german o perioadă de decadență. Evoluția „cinematografiei germane spre o artă inferior comercială — observa pe atunci Georges Charensol[1] — nu întîrzie să se accelereze, încît, în afară de una sau două benzi de valoare, nu am văzut decît producții de o extremă mediocritate. Este perioada în care regizorii germani încep să emigreze în America“.

Această evoluție este o consecință a inflației. Societatea U.F.A., care avea greutăți, semnează cu „Paramount“ și „Metro-Goldwyn“ acordul *Par-U.F.A.-Met.*, prin care se plăteau 17 milioane pentru înființarea unui control american și trimiterea la Hollywood a celor mai buni cineaști germani. După acest acord, U.F.A. se reorganizează. În consiliul ei de administrație intră Fritz Thyssen, alături de principalii reprezentanți ai industriei grele germane. Cu conducerea firmei este însărcinat un om de încredere, consilierul privat Hugenberg (care, cinci ani mai tîrziu, avea să-l instaleze pe Hitler la putere). Acest politician „naționalist“ controla chiar de pe atunci radioul, editurile, agențiile de presă și cîteva sute de ziare. Cu un personal — după Jacques Feyder — *în mare parte american*, U.F.A. și filialele ei își orientează producția spre operete militare, filme de propagandă „naționalistă“ și absurde comedii mondene cu pretenții internaționale.

Dintre toate gloriile dinainte de 1925, numai Fritz Lang rămîne în Germania. Dar ultimele lui filme mute sînt departe de a atinge valoarea unor opere ca *Métropolis* sau *Der müde Tod* [Moartea obosită]. I se putea prea bine refuza atunci cinematografului german — ca, de altfel, și celui francez — dreptul de a purta titlul de *școală*. Nu putea fi vorba de „curente“, ci doar de cîteva reușite izolate. În realitate, o nouă școală germană, mai realistă decît cea precedentă, era pe cale de a se naște. Ea chiar începuse să se manifeste, încă din 1925, prin trei filme: *Variétés*, *Mizeria la Berlin* și *Die freudlose Gasse* [Ulița durerii]. Dar acțiunea conjugată Hugenberg-Hollywood va împiedica dezvoltarea acestor speranțe.

---

[1] *Panorama du cinéma* [Panorama cinematografului], prima lucrare consacrată istoriei artei cinematografice (1929).

Filmul *Variétés* este încă în multe privințe legat de vechiul *Kammerspiel*. Realizatorul E.A. Dupont apăruse în cinematograf la sfîrșitul războiului și turnase numeroase filme polițiste comerciale înainte de prima sa reușită: *Baruch*, o operă plină de sinceritate și sensibilitate. În acest film el folosea cu inteligență *elipsa*[1] într-o scenă în care putem citi succesul unui tînăr actor nu pe fața lui, ci pe aceea a directorului de teatru care îl ascultă.

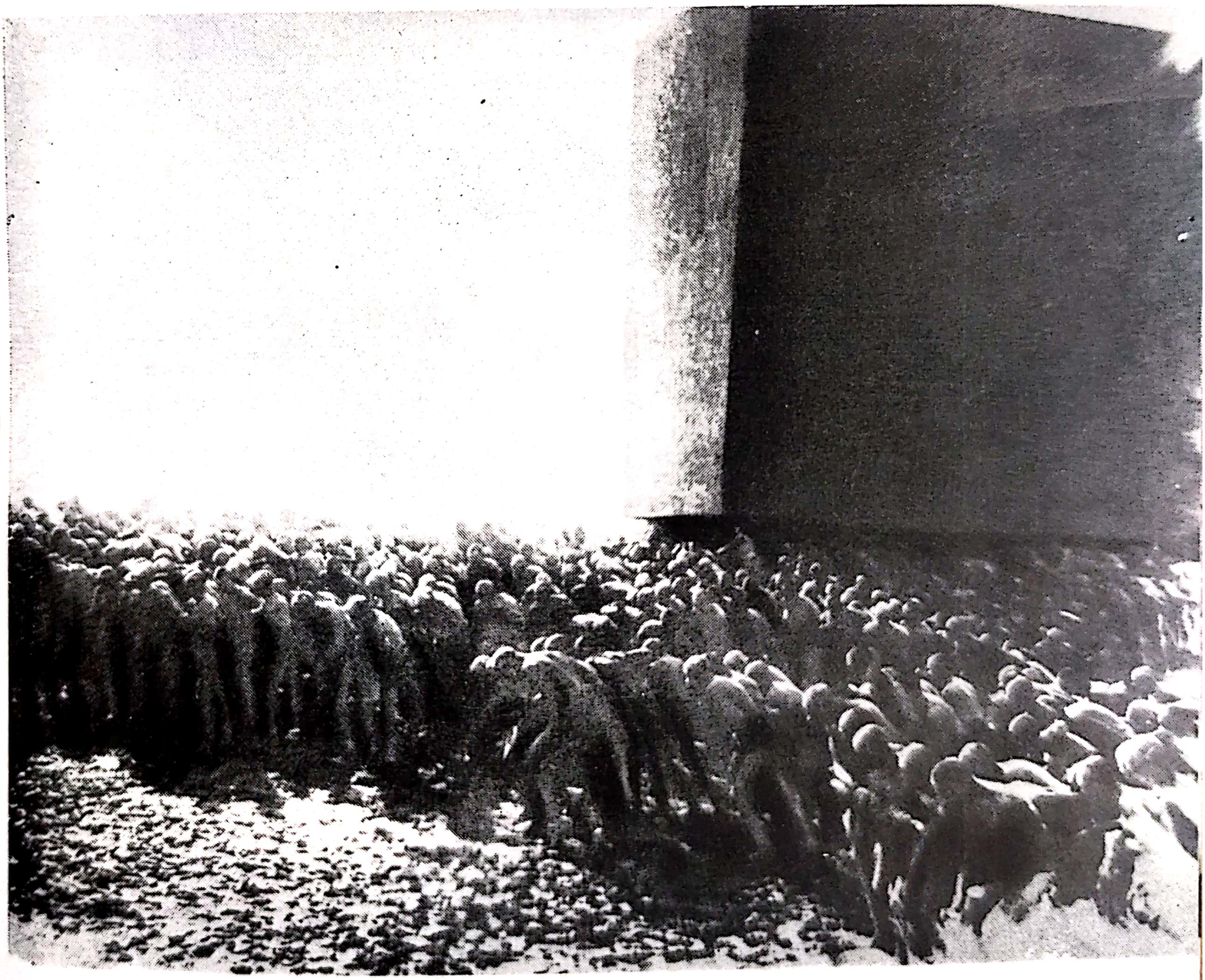
Acest film este o excepțională reușită, dar nu și o capodoperă. El datorează — se pare — mult producătorului Erich Pommer și, mai mult încă, operatorului Karl Freund. Acesta, care tocmai terminase *Ultimul dintre oameni*, pare să fi avut o contribuție predominantă și în decupajul acestei banale povestiri cu acrobați în gustul danez. La resursele travlingului se adaugă o remarcabilă fragmentare a montajului. „Obiectivul, într-o continuă deplasare, prinde scena, detaliul, expresia, sub cele mai bune unghiuri... nu vedem niciodată mai multe personaje jucînd cu fața spre obiectiv... Jannings joacă tot atît de mult din spate cît și din față“ — nota pe atunci Léon Moussinac. În tot cursul filmului se folosește procedeul urmăririi alternative a privirii interpretului. Obiectivul se identifică, fără încetare, cu ochiul. Astfel se aplică, pentru prima oară în mod sistematic, procedeul numit azi *cîmp — contracîmp*.

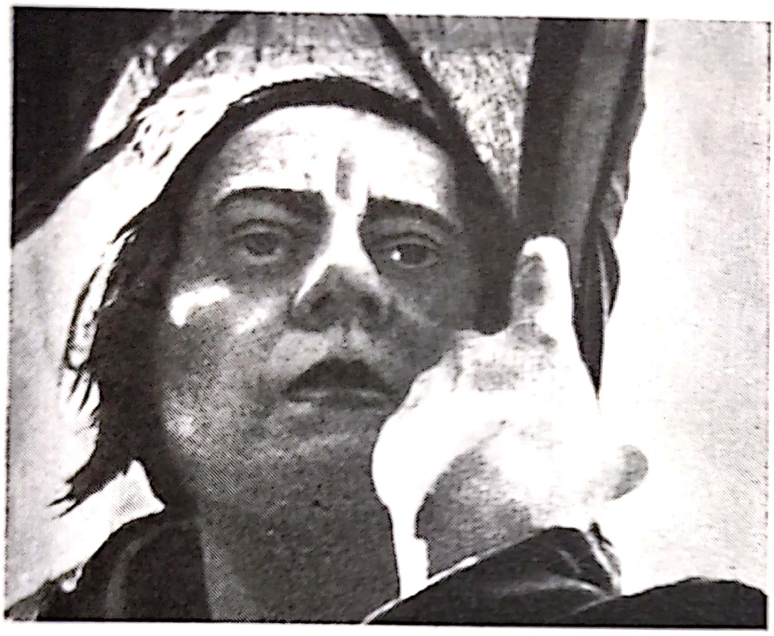
În afara calităților sale literare, povestirea este valoroasă și prin simplicitatea ei directă și sinceră, prin gustul pentru detaliul concret. Legănarea unui copil, prepararea cafelei pe o lampă de alcool sînt elemente de psihologie și de dramă. Naturalețea lor contrastează cu estetismul expresionist și greoaiele simboluri ale *Kammerspiel*-ului. După acest film se vor pune mari speranțe în Dupont, care însă va înșela orice așteptări. Filmul *Variétés* este, asemenea lui *Caligari* pentru Robert Wiene, un accident

---

[1] Procedeu despre care s-a spus că a apărut prima oară în filmul lui Chaplin, *Opinie publică* dar care — după cum am arătat — fusese folosit încă din 1918 de Feuillade.

50.
Metropolis
(Fritz Lang, 1926).





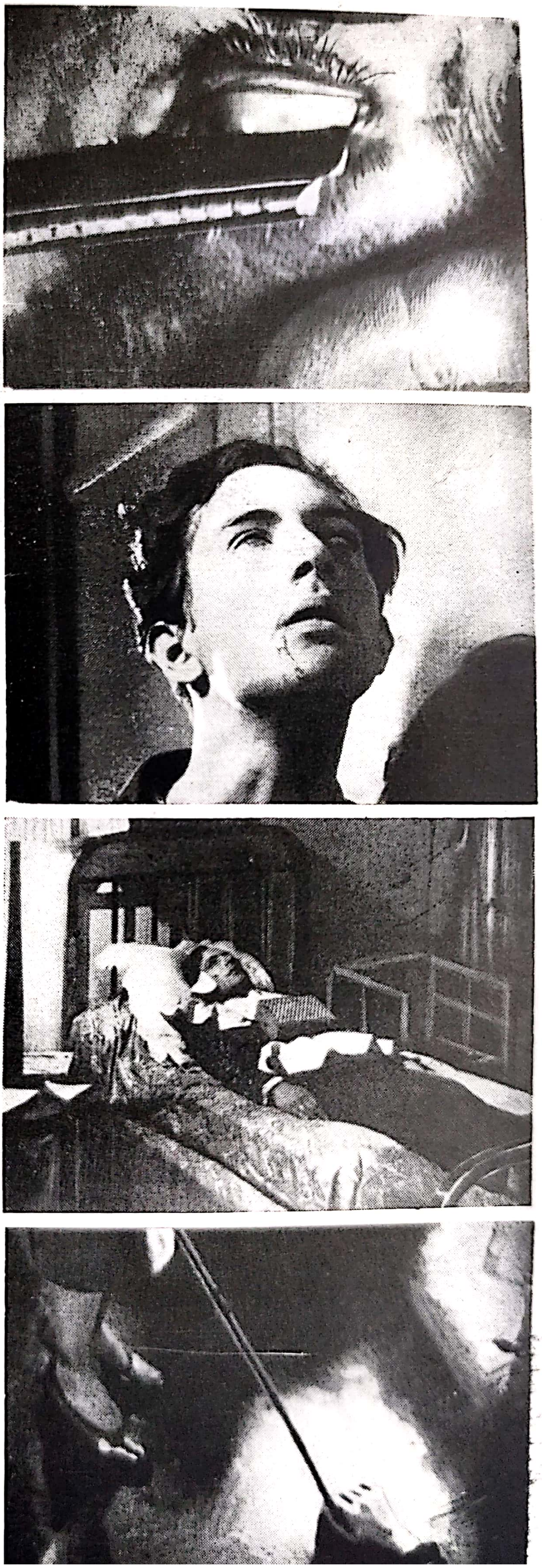
51.
Mama
(Pudovkin, 1926).

52.
Al. Jolson «Cîntăreţul de jaz»
(Crowsland, 1927).

53.
Aripile iobagului (Tarici, 1927).

54.
Răsărit de soare
(Murnau, 1927).

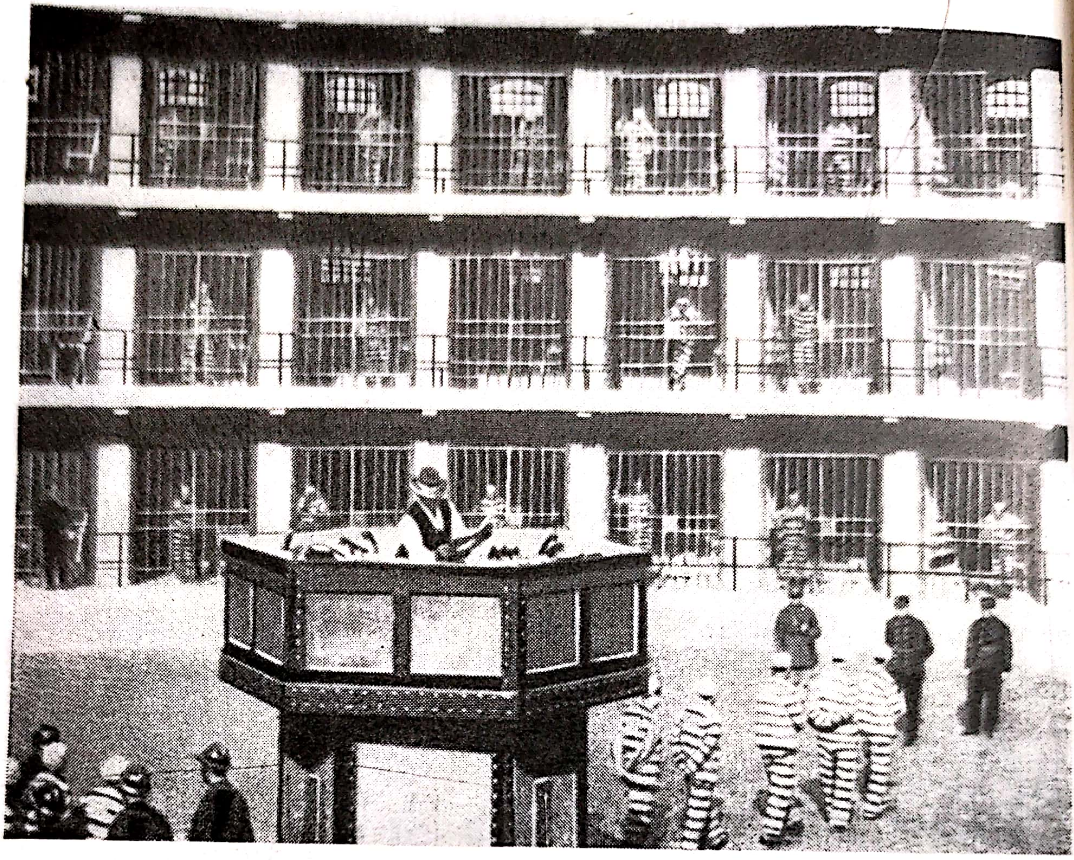
55.
Nopţi din Chicago
(von Sternberg, 1927).



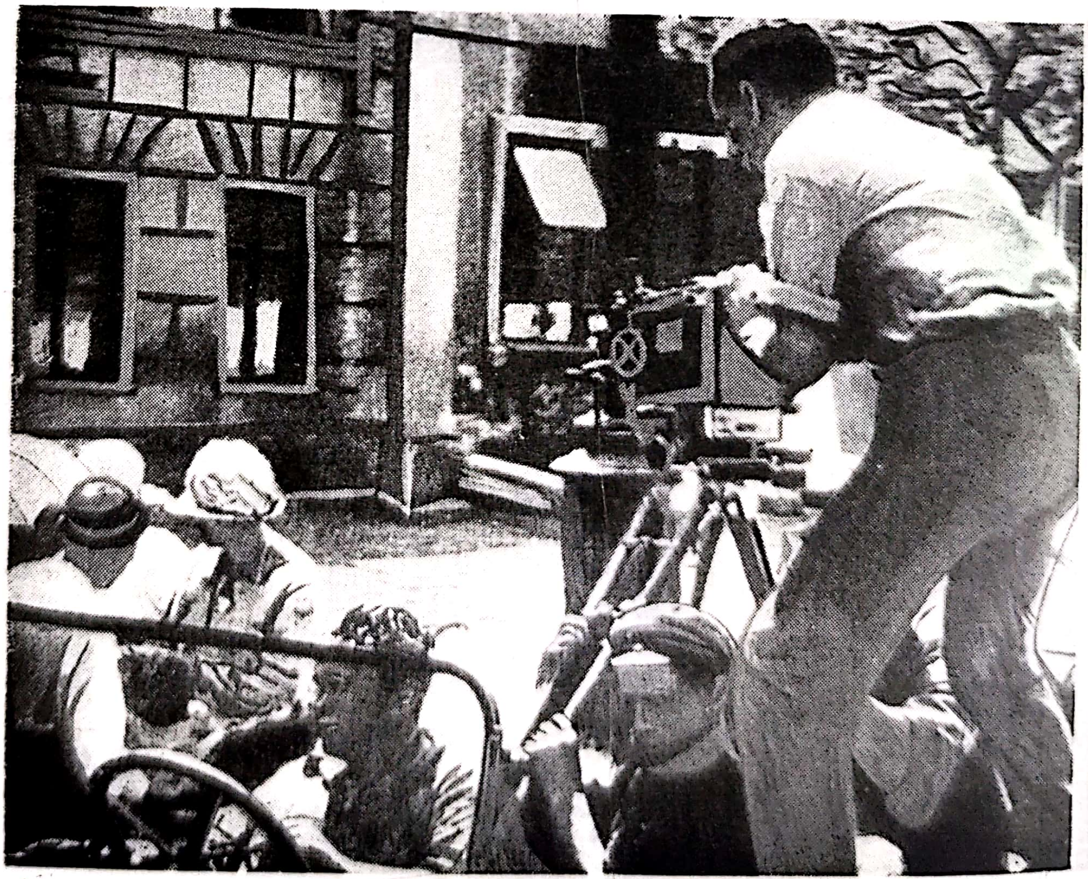
59.
Un cîine andaluz
(Luis Bubuel, 1928).

BLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAŞI

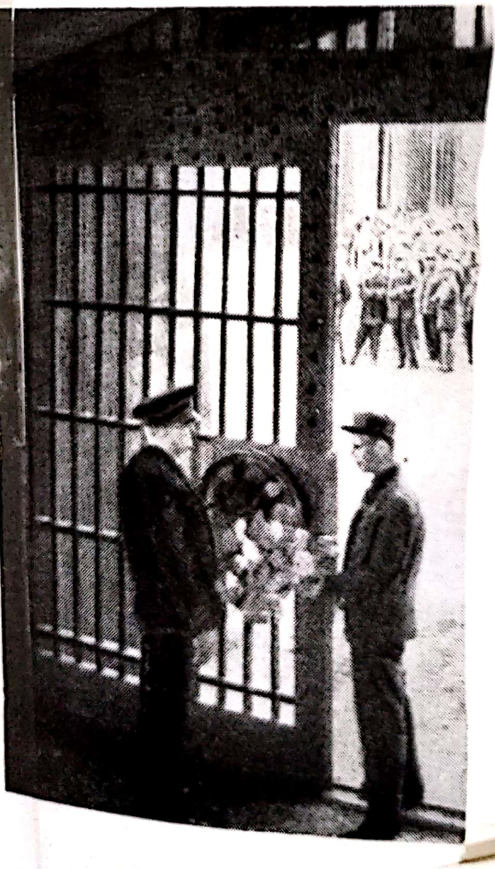
60.
Stafia care nu se întoarce
(M. Room, 1929).



61.
cu aparatul de filmat
(Tziga Vertov, 1929).



12.
Haleluia!
(King Vidor, 1929).

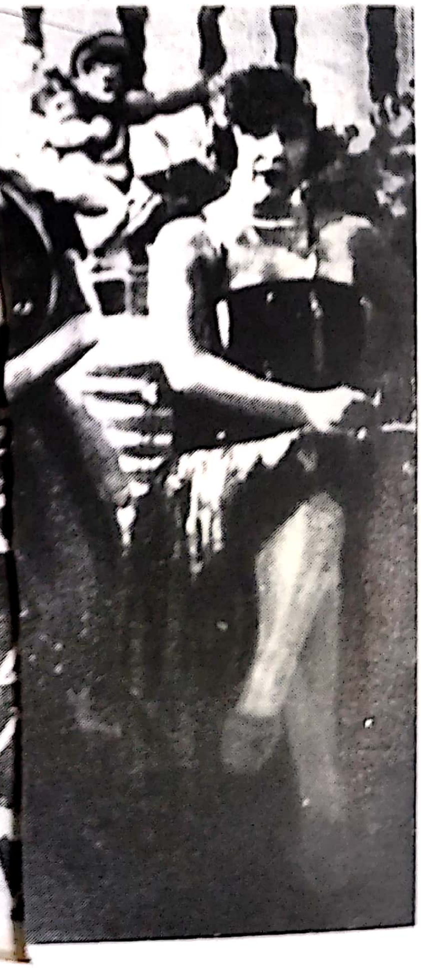


).

64.
Emil Jannings in
Ingerul albastru
(Sternberg, 1930).

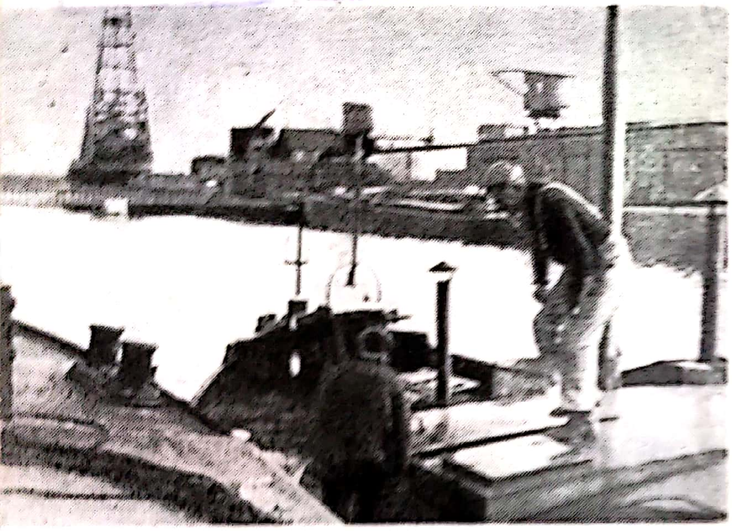
65.
Îngerul albastru
(von Sternberg, 1930).

61.
aparatul de filmat
ga Vertov, 1929).



71.
Sint un evadat
(Mervyn Roy, 1932).

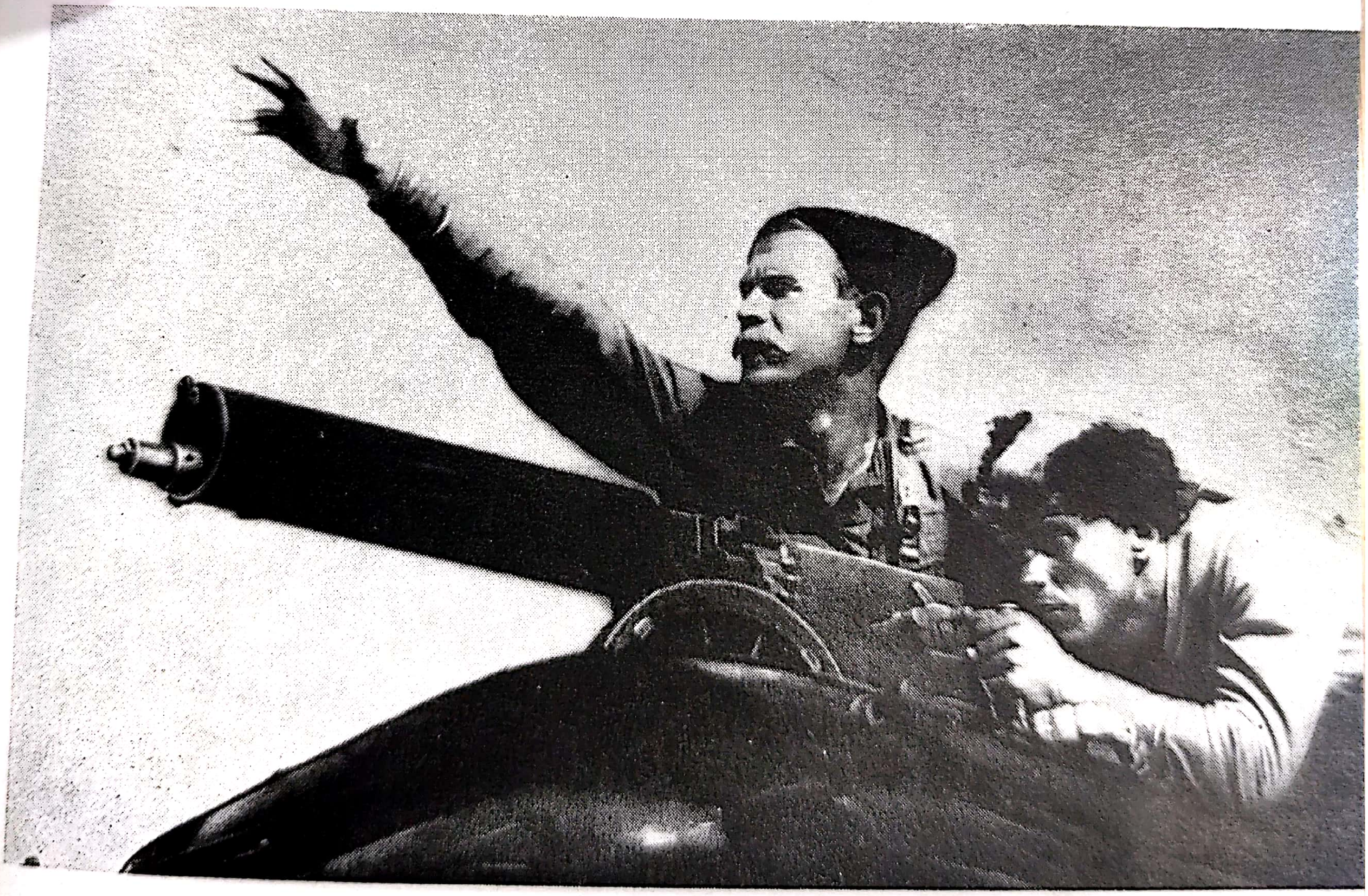
70.
Willi Fritsch
in *Congresul dansează*
(Cearella, 1932).



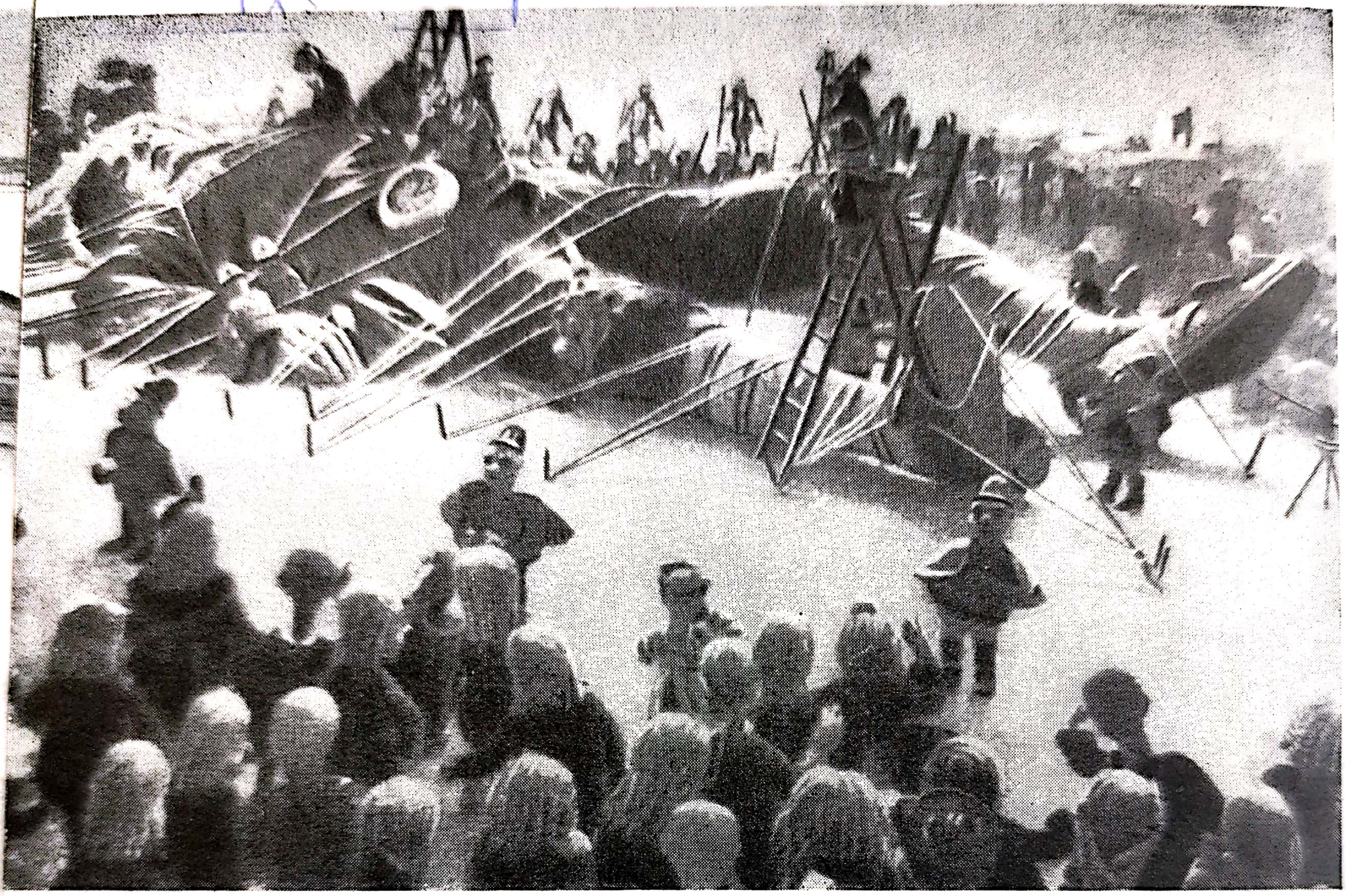
72.
Atlanta
(Jean Vigo, 1933).

73.
Henric al VIII-lea
(Alexandru Korda, 1933).

74.
Ceapaev
(G. și S. Vasiliev, 1934)



BIBLIOTECA C TRALĂ
REGION
IAS



75.
Noul Guliver,
(Ptușko 1934).

în cariera unui realizator lipsit de o adevărată personalitate.

Mai puţin celebru — în afara Germaniei — decît *Variétés*, filmul *Mizeria la Berlin* de Gérard Lamprecht este inspirat de desenele pe atunci foarte la modă ale artistului Zille, specialist în zugrăvirea vieţii suburbiilor germane. Un inginer, victimă a unei erori judiciare, ajunge simplu lucrător. El trăieşte în cartierele sărace, pînă cînd bunăvoinţa unui patron îl duce la succes. Acest film realizat în studio este important pentru că el face să apară pe pînză — pentru prima oară — clasa muncitoare din Germania, căreia nici ecranul german, nici al altor ţări, cu excepţia U.R.S.S., nu îi acordase vreodată vreun interes. În *Strada* — de exemplu — Karl Grüne nu-i înfăţişase pe lucrători, ci doar „drojdia“ mahalalelor.

Uliţa durerii este cel mai important, dintre cele trei filme. Regizorul revelat de acest film, G. W. Pabst, este un vienez care trăise mizeria inflaţiei şi acum o zugrăvea emoţionant şi patetic. O accentuată înclinaţie spre melodramă dăunează operei — ca, de exemplu, convenţionalul *happy end* cu frumosul american care salvează pe fata unui magistrat căzută în mizerie şi prostituţie —, dar, cum just notează Siegfried Krakauer[1], în opoziţie cu lumea închisă a expresionismului sau a *Kammerspiel*-ului, *Uliţa durerii* ţîşneşte din realitatea socială. Pentru prima oară vedem apărînd, într-un decor de studio influenţat de expresionism, un spectacol care de zece ani era familiar întregii Europe Centrale: o coadă de gospodine, în zdrenţe, în faţa uşii unei măcelării. O pleiadă de mari actori: Asta Nielsen, Greta Garbo (aici debutantă), Werner Krauss, Valeska Gert pe care îi vom vedea jucînd nu legende cu vampiri sau drame pasionale în afară de timp şi loc, ci ruina şi decăderea unei pături sociale, eveniment istoric bine conturat în Europa de după război.

Pe cînd Dupont turnează *Moulin Rouge* în studiourile engleze, iar Gérard Lamprecht, cu tot succesul trecător al filmelor gen Zille, acceptă regia unor filme istorice, Pabst se distinge ca unul dintre marii cineaşti germani. Din păcate nu va urma totdeauna calea deschisă de primul său succes. Un moment pare atras de rafinamentele psihologice. Îl vedem, cu 20 de ani înaintea Hollywoodului, abordînd psihanaliza în *Die Geheimnisse einer*

---

[1] În cartea sa *From Caligari to Hitler* [De la Caligari la Hitler], din care am luat pentru acest capitol o sumedenie de observaţii şi informaţii.

Seele [Misterele unui suflet], realizat după un scenariu destul de pueril, compus de un apropiat colaborator al profesorului Freud. Alteori încearcă să reînnoiască drama mondenă prin unele îndrăzneli, ca în foarte mediocrul său film *Abwege* [Criză]. Pentru el, sexualitatea depăşeşte uneori preocupările sociale, aşa cum ne-o arată filmul *Die Büchse der Pandora* [Cutia Pandorei], al cărui scenariu condensa în mod cam rocambolesc două piese de Wedekind. Acest film, ca şi *Das Tagebuch einer Verlorenen* [Jurnalul unei femei pierdute], este povestea unei fete de moravuri uşoare. În ciuda văditei sale înclinaţii spre melodramă, Pabst aduce în aceste filme un stil direct, curat, obiectiv, despuiat de mirajul expresionismului şi al simbolurilor de *Kammerspiel*. Cel mai bun film mut al său, *Uliţa durerii*, este realizat după un scenariu de Ilya Ehrenburg, iar *Die Liebe der Jeanne Ney* [Dragostea Janei Ney] o va face pe Iris Barry să scrie: „Pabst nu caută să se spună (despre filmul lui): «Cît e de frumos!» ci: «Cît e de adevărat!»". Respectarea adevărului îl obligă la o mare simplitate în decor, fotografie, interpretare. Această preocupare îl determină, de exemplu, să nu apeleze la Jannings sau la actori din şcoala lui, specialişti în grandilocvenţă şi declamaţie mută. Le va prefera pe fascinanta Louise Brooks, acest neuitat şi plin de căldură „model viu". La el, totul este subordonat clarităţii textului. Se vorbea pe atunci, în legătură cu Pabst, Bertolt Brecht şi alţii de şcoala *Noii obiectivităţi (Neue Sachlichkeit*, expresie creată în 1924 de istoricul de artă G. Hartlaub).

În ajunul apariţiei filmului vorbitor, noul curent al cinematografului german se precizează. *De cealaltă parte a străzii*, filmul lui Leo Mittler, înfăţişează cartierele sărace din Hamburg în tablouri pline de mişcare, *luate pe viu* şi nu în studio. În aceeaşi tendinţă se înscriu şi filmele operatorului Phil. Jutzi: *Pîinea noastră cea de toate zilele*, *Infernul săracilor*, precum şi abilele lucrări ale rutinatului Joe May: *Cîntecul prizonierului* şi *Asfalt*.

La sfîrşitul filmului mut, unii regizori germani opun curentului *Noii obiectivităţi* evadarea şi eroismul. Naţionaliştii îl slăvesc pe Frederic cel Mare. Paul Czinner încearcă să reediteze comedia mondenă şi drama pasională (*Nju* sau *A cui este vina?*).

Alpinismul, altă „soluţie a eroismului", este specialitatea doctorului Arnold Fanck şi a echipei sale compusă din operatorul Schneeberger, actorul Luis Trenker şi fosta dansatoare Leni Riefenstahl. Sîngele rece al omului de la munte, dezlănţuirea viscolelor și avalanșelor, sarabanda fotogenică a schiurilor, piscurile și zăpezile veșnice, îngrămădirea wagneriană de nori uriași, toate acestea vor fi pentru Fanck teme și motive pe care le va exploata cu multă măiestrie în numeroase filme: *Wunder des Schneeschuhe* [Plăcerile schiului], *Avalanșa*, *Der Berg des Schicksals* [Muntele Destinului] etc. În *Die weisse Hölle von Piz Pallu* [Infernul alb de la Piz Pallu] l-a avut colaborator pe Pabst care aici, pentru prima și ultima dată, se sacrifică pe altarul filmului alpin.

* * *

Revoluția filmului vorbitor are pentru cinematograful german consecințe fericite. Prima este întoarcerea la Berlin a majorității realizatorilor sau actorilor emigrați, al căror accent sau necunoașterea limbii engleze îi făcuse inutilizabili la Hollywood. Renunțînd să producă în Statele Unite versiuni europene, America produce la Berlin filme vorbite în limba germană, engleză sau franceză. Această metodă este mai puțin economică decît dublajul, dar prezența unor vedete cu mare popularitate asigură avantajoase rezultate financiare. Cu vedetele se filmau scenele principale, iar scenariul, decorurile și episoadele cu figurație masivă puteau fi comune tuturor versiunilor. Berlinul, spre deosebire de Hollywood, rămîne credincios versiunilor multiple. După 1933 și pînă la doborîrea nazismului ele îi vor servi lui Goebbels la camuflarea adevăratei origini a filmelor destinate piețelor străine.

În Statele Unite, ca și în Germania, vorbitorul este folosit mai întîi la realizarea unor luxoase operete. Producătorul Erich Pommer devine un specialist în acest gen comercial. Berlinul, continuînd tradițiile vieneze, a știut să concureze Hollywoodul. Filmul *Die drei von der Tankstelle* [Cei trei de la pompa de benzină], realizat de vienezul Wilhelm Thiele, introduce cupletele și dansul în viața de toate zilele. Erik Charell, în filmul său *Congresul dansează*, pigmentează cu scene erotice, uneori chiar sadice reconstituirile „istorice“ și bîțiielile vieneze. Aceste două filme contribuie la fixarea stilului U.F.A. pentru comediile muzicale (sau nemuzicale), cu scenariile lor artificiale, cu efectele lor stereotipe și verva lor atît de des vulgară. În filmul *Cei trei...*, pentru ca cei trei băieți în chestiune să-și regăsească norocul și dragostea, este de ajuns ca ei să se angajeze la o stație de benzină, unde vor manevra pompa.

Criza germană are însă o evoluţie mai puţin trandafirie. Din 1928, ea se dezlănţuie într-o ţară care abia îşi revenise după zguduirile inflaţiei. În momentul în care acest film avea mare succes pe ecranele Berlinului, ţara număra 3 milioane de şomeri totali. Criza economică e însoţită de una politică permanentă. La alegerile Reichstagului, naziştii vor obţine mai mult de 6 milioane de voturi, iar comuniştii 4 milioane şi jumătate. Germania pare a ezita cîtva timp între fascism şi revoluţie.

Unii cineaşti oscilează chiar ei înşişi între o extremă şi alta. Astfel, *Das blaue Licht* [Lumina albastră], un film de aventuri alpine, admirabil fotografiat de Schneeberger, un fel de încununare a genului creat de doctorul Fanck, este opera criticului cinematografic de extremă stîngă Béla Balázs, şi are ca vedetă pe ambiţioasa şi priceputa Leni Riefenstahl, viitoarea consilieră a Führerului — pe atunci nehotărîtă încă pe ce drum s-o apuce.

Zvîrcolirile sociale nu dau posibilitate oamenilor să se refugieze în turnul de fildeş al marilor înălţimi morale. Obligaţia de a alege, vădită încă de la sfîrşitul filmului mut, se precizează.

Primul film vorbitor al lui Pabst, *Westfront 1918*, este o violentă denunţare a războiului pe care naziştii îl aşteptau ca pe o eroică mîntuire. Cizmele cadavrelor şi ale viitoarelor victime, noroiul clisos al tranşeelor, dramaticele scene de spital, uneltele de durere sau de groază, măcelurile, nebunia sînt descrise cu o apăsată insistenţă, cu accentul pus nu atît pe cauzele războiului, cît pe stupiditatea şi incoerenţa lui. Pabst păstrează, în redarea acestui mare strigăt de groază, punctul său de vedere descriptiv, principiul neobiectivităţii din filmele sale precedente. Poate că această aparentă imparţialitate a fost un scut împotriva violentelor manifestări naziste, care în aceeaşi epocă, făceau să se interzică în Germania generosul film american al lui Lewis Milestone: *Nimic nou pe frontul de vest*, adaptare după celebrul roman antirăzboinic cu acelaşi titlu al scriitorului Erich Maria Remarque.

Filmul *Drei Groschen Oper* [Opera de patru bani] realizat de Pabst în versiune germană şi franceză, în contul unei societăţi americane, după un mare succes teatral german dinainte de război: *Opera de patru bani* este o adaptare liberă făcută de Bertolt Brecht după o veche piesă engleză. Filmele popularizează refrenele acestuia şi excelenta muzică scrisă de Kurt Weil. Intriga ironică şi uşoară arată fraternizarea, într-o Londră fantezistă din 1900, dintre „drojdie“ şi poliţie. Guignol[1] expedia ironic, legaţi cobză spate în spate, jandarmi şi hoţi. Sau: ceremonia încoronării regale se poticnea în faţa unei alte procesiuni, tragic cortegiu al muncitorilor fără lucru. Acest episod dobîndea un sens special într-o ţară în care şomerii totali, aproape 10 milioane, erau întîlniţi la fiecare pas. Prin acest film, Pabst pare să abandoneze „obiectivitatea“. În clarobscurul fotografiilor frumoase, îndărătul ironiei şi unui divertisment rafinat, reglat ca un balet, Pabst ia atitudine.

Kameradschaft [Tragedia minei] face mult mai puţine concesii preocupărilor formale şi are, ca şi *Westfront 1918*, teză pacifistă. O catastrofă izbucneşte într-o mină franceză şi minerii germani îşi salvează camarazii francezi rupînd simbolic grilajul frontieră din 1919. Acest apel la solidaritatea internaţională a muncitorilor merge dincolo de politica de înţelegere franco-germană inaugurată la Locarno.

Dar dacă descrierea mediului proletar reprezintă la Pabst o oarecare evoluţie, concluziile sale rămîn confuze. Simbolul grilajului, de exemplu, se poate interpreta ca o dorinţă de suprimare a frontierelor între muncitori, dar şi ca un sprijin al revendicărilor naţionaliste asupra Alsaciei-Lorena. Iar cînd hitlerismul începe a deveni ameninţător, Pabst încetează de a mai arbora în filmele sale poziţii precise. Îl vedem atunci abandonînd actualitatea şi apucîndu-se de o nouă ecranizare a *best-seller*-ului lui Pierre Benoît: *Atlantida*.

Fritz Lang, estetul, rafinatul şi amatorul de fotografie frumoasă şi de decoruri grandioase, după evaziunile sale în trecut şi viitor, se întoarce acum la epoca contemporană cu primul său film vorbit, *M*, inspirat de crimele răsunătoare ale *Vampirului din Düsseldorf*.

Lang ar fi vrut să-şi intituleze filmul: *Mörder zwischen uns* [Asasinii sînt printre noi]. Aceasta se petrecea pe vremea cînd viitorul Führer era în ajunul primirii celor 11 000 000 de voturi la alegerile prezidenţiale. Un emisar al partidului înştiinţează pe producător că filmul va fi boicotat dacă va fi prezentat sub acel titlu, socotit injurios pentru germani. Fritz Lang se supune şi schimbă titlul, deşi filmul e foarte departe de orice intenţie politică, înfăţişînd omorul ca o psihoză sexuală şi pur individuală.

---

[1] Principalul personaj al păpuşarilor francezi. — *N. T.*

Lucrarea se remarcă mai ales prin arta fără cusur cu care sînt conjugate în contrapunct imaginile, sunetele și amănuntele simbolice, strigătele unei mame înnebunite în mijlocul unui magazin gol, aria, mereu aceeași, pe care o fluieră mașinal ucigașul, obsedantul balon de cauciuc care evocă pe copilul mort... Cu privire la fond, Lang pune și aci teme care domină toată opera sa de la filmul sonor încoace: tema culpabilității. Ucigașul său este condamnat de societatea pe care el o dezonora. Dar acest solitar fugărit și încolțit, pe care Peter Lore îl redă emoționant și neliniștitor, acest culpabil apare mai mult ca o victimă decît ca un călău.

Lumea interlopă ajunsă justițiară în *M.* redevine criminală în *Der Testament von Dr. Mabuse* [Testamentul doctorului Mabuse], unde peripețiile polițiste și referințele la un film al său mai vechi erau într-o oarecare măsură alibiuri. Fritz Lang declară mai tîrziu în Statele Unite, pe vremea celui de-al doilea război mondial, că această poveste a unui bandit dement, corupînd un director de azil și conducîndu-și *gang*-ul din fundul celulei de nebuni, stigmatizează „terorismul hitlerist, lozincile și doctrinele celui de-al treilea Reich, teoriile naziste asupra distrugerii deliberate a tot ce este folositor poporului“. Într-adevăr Goebbels a interzis filmul *Mabuse*. Totuși, interpretarea tardivă a lui Lang este contestabilă. Thea von Harbou fusese scenarista filmului. Cînd l-a scris, ea era membră a partidului nazist, ba chiar avea să divorțeze în curînd de Fritz Lang, denunțat ca nearian, și să devină una din cineastele marcante ale celui de-al treilea Reich.

La începutul vorbitorului, Sternberg venise alături de Pabst și Lang ca să sprijine renașterea cinematografului german. Filmul *Der blaue Engel* [Îngerul Albastru] este adaptarea unui roman de Heinrich Mann; povestea unui profesor de liceu (Jannings), decăzut în urma căsătoriei cu o cîntăreață de șantan (Marlene Dietrich). Ar însemna să cerem prea mult acestei opere dacă am vrea să găsim în ea imaginea decăderii unor pături din burghezia germană care aveau să furnizeze naziștilor o parte din trupele lor. Romanul se situează de altfel cam pe la 1905, în epoca de atotputernicie a filistinismului wilhelmian[1]. Sternberg se izolează în lumea închisă a esteticii de *Kammerspiel*. *Îngerul Albastru* e tipic în această privință, datorită folosirii insistente a simbolurilor, cum este, de pildă, clovnul de care mereu te lovești și care, încă de la primele întîlniri dintre cei doi eroi, profetizează prin prezența lui că Herr Professor va deveni o paiață ramolită.

---

[1] Heinrich Mann a mai scris romanul *Der Untertan* [Supusul], din care s-a făcut recent un film și al cărui erou este chiar „*filistinul wilhelmian*“.—*N.T.*

Jannings, în *Îngerul Albastru*, rîgîie, scuipă, se încurcă în vorbă și în mișcări, toate acestea în cel mai perfect stil de *Ridi pagliaccio*, lăsînd să i se spargă ouă pe chelie în timp ce repetă un „cucurigu“ agonizant. Cabotinajul său și cel al imitatorilor lui, ca Heinrich George, a fost o plagă a cinematografului german. Sternberg a putut șterge puțin din proasta impresie pe care o lăsa patosul acestui monstru consacrat, grație talentului brusc revelat al artistei Marlene Dietrich, o mică actriță care de zece ani se căznea într-o obscură carieră.

În America, Sternberg văzuse în revolverul gangsterului-supraom o sfidare lansată josniciei din această lume [1]. În Germania, el va opune decadenței mic-burgheze a profesorului Unrat o superfemelă, triumfătoare, debordantă de sexualitate animală, pe care o accentuează împodobindu-i coapsele cu niște combinații savante de jartiere și dantele negre. În același timp se va impune lumii întregi vocea ei joasă și captivantă. Sternberg perfecționează acest nou tip de vampă, cărîndu-și creatura în America, pentru a întreprinde cu ea o fabricație rafinată, destul de asemănătoare celei a savantului nebun din *Métropolis* care construise un android...

Sexualitatea tulbure ocupă de asemenea locul său într-un film de succes, aproape contemporan cu *Îngerul Albastru*, *Mädchen in Uniform* [Fete în uniformă], a cărui acțiune se desfășoară în lumea închisă a unui sever pension de fete prusiene. Dar filmul Leontinei Sagan, de o inspirație directă și sinceră, depășește cu mult simpla psihologie individuală. Este, într-o oarecare măsură, revolta feminității și a tinereții împotriva inumanei rigidități a militarismului plăcută naziștilor. Prospețimea sentimentelor, emoția, un stil aproape autobiografic fac din acest film o reușită excepțională.

Emil und die Detectiven [Emil și detectivii] de Gérard Lamprecht nu are, cu toată spontaneitatea tinerilor băiețași care îl interpretau, aceeași autenticitate și valoare. Urmărirea prin străzile Berlinului a unui hoț de o trupă de copii nu ne duce prin hrubele mizeriei berlineze, totuşi este o fugărire antrenantă şi captivantă.

---

[1] E vorba de filmele *Underworld* ([Lumea declasaților] (la noi: *Banditii din Chicago*) și *The Docks of New York*. — *N. T.*

Trebuie să acordăm un loc aparte filmului *Kühle Wampe* [Stomacuri îngheţate], realizat de Dudow după un scenariu de Bertolt Brecht şi Ernst Ottwald, cu muzica de Hans Eisler. Acest film, singurul care se poate categoric pretinde antifascist, va fi interzis pentru insulte aduse preşedintelui Hindenburg şi religiei. El descrie viaţa unor tineri şomeri berlinezi în locuinţele lor mizerabile şi încercarea lor de a înfiinţa o cooperativă la periferie. O mare sărbătoare sportivă a lucrătorilor încununează acest film, care se termină cu o discuţie despre diversele tendinţe ale tineretului german din acea epocă: nazişti, socialişti, naţionalişti, comunişti...

În momentul cînd von Pappen interzicea *Stomacuri îngheţate*, cinematograful german, după puternica strălucire a primilor ani ai filmului vorbitor, amorţeşte din ce în ce mai mult, pe măsură ce umbra brună se îndeseşte după fiecare scrutin al Parlamentului. Cînd Reichstagul ia foc, începe emigraţia cineaştilor. Pabst, Fritz Lang, Pommer se stabilesc în Franţa. Ultimii doi realizează în colaborare *Liliom*, adaptare în stil de feerie a unei piese celebre a dramaturgului maghiar Molnár; dar aceasta nu e una din operele majore ale lui Lang. După aceea, amîndoi pleacă la Hollywood.

Pabst rămîne pentru scurt timp în Statele Unite pentru o adaptare după Bromfield: *A Modern Hero* [Un erou modern], cu care înregistrează o cădere totală. Pînă în 1939, cînd acceptă propunerea lui Hitler de a se întoarce în Germania, Pabst realizează mai multe filme în Franţa. Aproape toate sînt mediocre, ca, de pildă, *Freulein Doktor* [Domnişoara doctor], *Drama din Şanhai* etc. Face întrucîtva excepţie filmul *Don Quichotte*, realizat în primul său an de exil. Eroul lui Cervantes, interpretat de Şaliapin, este în mod simptomatic lipsit de orice caracter social sau chiar uman: filmul este un album de admirabile fotografii făcute de Farkaş, plămădite după un estetism pe care Pabst îl practicase prea puţin pînă atunci. Afară de Fritz Lang — a cărui operă americană o vom studia în alt capitol — cinematograful germanilor emigraţi nu produce filme de seamă. E drept că în cel de-al treilea Reich decadenţa este şi mai fulgerătoare.

* * *

O dată cu venirea lui Hitler la putere, Goebbels devine marele stăpîn al cinematografiei. Naţional-socialismul pretinsese mai de mult că va lupta împotriva monopolurilor. Prima sa grijă va fi să acorde acum un monopol absolut companiei U.F.A. (industria grea continuă să facă parte din consiliul de administraţie al acestei societăţi). În acelaşi timp se organizează prigonirea marxiştilor şi a evreilor. Puţine talente au putut scăpa, şi acelea au fost toate de mîna a doua (ca, de pildă, Gérard Lamprecht)... Renaşterea cinematografului german este oprită în plin avînt. O penibilă decadenţă îi ia locul. Amploarea acestei decrepitudini va fi înţeleasă mai ales în Franţa ocupată, unde producţiile germane vor monopoliza ecranul.

Cinematograful hitlerist nu a aşteptat incendiul Reichstagului ca să se manifeste. El recrutează multe mediocrităţi, condamnă tendinţele spre *Kammerspiel* sau expresionism pe care le numeşte „artă degenerată". Regizorii lui Hugenberg realizează pompoase fabricate istorice, ca, de pildă, *Concert de flaut la Sans-Souci*[1]. Nazismului i se alătură şi cîntăreţii eroismului alpin: Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker.

Acesta din urmă, în ajunul luării puterii de către nazişti, realizează, pe cheltuiala firmei americane „Universal", filmul *Rebelul*, operă de propagandă în care apăreau, în vremea lui Napoleon, ţărani tirolezi conduşi de Andreas Hofer, nimicind sub stînci pe soldaţii francezi care cîntau *Marsilieza*. Mai tîrziu, Trenker reconstituie Far-West-ul cu *Împărat în California*, apoi pleacă la Roma să slăvească pe condotieri, în timp ce Arnold Fanck se stabileşte în Japonia pentru a cînta cu Sessue Hayakawa pe *Logodnica samurailor*.

Imediat după venirea la putere — aşa cum am mai spus — Goebbels cere ca cinematograful german să-i producă un *Potemkin*. Rămăşag stupid mai mult decît cuvînt de ordine. Viaţa romanţată a unui hitlerist, a unui celebru „erou" hitlerist Horst Wessel (fost întreţinut de prostituate) va fi un dezastru. Filmul lui Frantz Wessler, după H. H. Evers este interzis, apoi transformat într-un *Hans Westmar*. În *Tînărul hitlerist Quex*, grandilocvenţa şi vulgaritatea ţin loc de putere expresivă. Un mare regizor, realizatorul Steinhoff este mai puţin priceput decît meticuloasa Leni Riefenstahl, care va şti, în *Triumph des Willens*

---

[1] Palatul de la Potsdam unde locuia Frederic cel Mare. — *N. T.*

[Triumful voinţei] să tragă foloase din cercetările şi învăţăturile lui Walter Ruttmann.

În această pompoasă zeificare wagneriană, chiar şi emfaza şi lipsa de gust sînt oarecum la locul lor. Distracţiile S.S.-iştilor sînt partea de anecdotă şi intimitate a filmului. Acest aspect nu e mai puţin semnificativ. Într-un cantonament S.S., Leni Riefenstahl cercetează cu o emoţie înduioşată pe frumoşii masculi cu trupul gol. Jocurile lor, farsele lor, însăşi veselia lor răspîndesc, fără ca realizatoarea, în tulburarea ei, să-şi fi dat seama, o ferocitate care te nelinişteşte. Spectatorul se simte în cuşca fiarelor. Totul demonstrează sălbăticia celor care în curînd se vor năpusti asupra Europei.

Triumful voinţei, film inegal şi grandilocvent, este în cea mai mare parte o înregistrare de ceremonii şi discursuri. Numai cele două episoade de care am vorbit au valoare de document semnificativ, şi aceasta aproape fără voia autoarei. Ele reflectă cele două aspecte ale regimului pe care aceste imagini îl proslăvesc, anume: decor aparent şi barbarie fundamentală.

Olimpiada, film celebru în străinătate, e mai slab decît *Triumful voinţei*. Toată lipsa de simţ artistic a realizatoarei şi a regimului se manifestă într-o introducere în care, printr-o succesiune de *fondus enchainés* [1], alternează imaginile de atleţi goi cu imaginile de statui lucitoare, ca unse cu ulei. Imense mijloace materiale, doi ani petrecuţi la masa de montaj, zeci de kilometri de film, înregistrate de zeci de operatori, toate acestea nu puteau să nu reuşească, în unele episoade, să traducă frumuseţea efortului şi frumuseţea plastică a atleţilor arieni sau nearieni. Acest uriaş documentar asupra jocurilor olimpice a fost un mare succes comercial, în schimb eşecul său artistic este azi evident.

Leni Riefenstahl profită apoi de prietenia şefilor nazişti pentru a întreprinde şi un film în cadrul munţilor. Dar căderea Führerului o obligă pe „consiliera" lui să-şi curme pretenţioasa şi mediocra ei carieră.

În afară de aceste documentare grandilocvente, resursele materiale imense ale studiourilor germane nu fac decît să sublinieze reala sărăcie artistică a cineaştilor hitlerişti. Astfel, îl vedem pe Hans Steinhoff introducînd valsuri vieneze în experienţele asupra tuberculozei ale doctorului Koch *(Lupta eroică)* sau adoptînd, fără voia lui, estetica teatrului de păpuşari în dialogurile dintre Joe Chamberlain şi regina Victoria *(Preşedintele Krüger)*; de asemenea îl vedem pe Veit Harlan proslăvind în *Amurg* spiritul dezinteresat al industriaşilor naţional-socialişti, cu concursul lui Jannings şi al Theei von Harbou, sau desfăşurîndu-şi furia antisemită în pomposul şi odiosul *Evreu Süss* sau, în fine, operînd o întoarcere prudentă către subiecte mai puţin politice *(Oraşul de aur*, film în Agfacolor). Dar aceste răzgîndiri nu durează mult, căci se va reveni la subiecte violent antifranceze *(Kolberg)*, prezentîndu-ni-se un episod al războiului din 1806, cu ocazia unui *Festival atlantic* din ianuarie 1945, desfăşurat în portul francez La Rochelle, pe atunci încercuit.

---

[1] În studiourile romîneşti se foloseşte expresia franceză, netradusă. E vorba de trece ea de la un cadru la altul, topind progresiv imaginea şi făcînd să răsară progresiv, pînă la precizarea ei completă, o altă imagine. — *N. T.*

În Europa ocupată, Goebbels celebrează solemn în 1943 a zecea aniversare a cinematografului naţional-socialist, lansînd un film destul de mediocru în culori şi cu o foarte costisitoare montare: *Baronul de Münchhausen*. La această festivă aniversare i-ar fi fost, desigur, greu să prezinte o retrospectivă a cinematografului hitlerist, cu măcar o duzină de filme care să se poată compara, prin valoarea lor artistică, cu operele onorabil realizate ale vechiului cinematograf german. Falimentul lui Goebbels era evident. El a trebuit să acorde un loc de frunte propagandei manifeste pentru sprijinirea partidului, iar pentru mulţime să multiplice plicticoasele producţii de serie asemănătoare celor ale predecesorului său Hugenberg. Toate talentele sînt alungate, toate înlesnirile sînt rezervate mediocrităţilor. Cu excepţia lui Helmut Käutner — el însuşi în permanenţă suspectat — nici o nouă valoare cinematografică nu se remarcă. Arta nu se poate lipsi de libertate. Dispariţia cinematografului german, ucis sau cloroformizat de nazism, va lăsa un gol adînc pe care decadenţa Hollywoodului după 1935 îl va accentua încă şi mai mult.

XXIII. CINEMATOGRAFUL VORBITOR AMERICAN 1928 — 1941

Dialoguri, cîntece, muzică cereau să se recurgă la teatru. Aceasta avea să provoace o serie de erori; dar, în fond, a fost ceva tot atît de indispensabil ca pe vremea lui Méliès și a dat naștere la genuri cinematografice noi. Filmul-operetă, gen inaugurat de Lubitsch, aduce o slabă contribuție artei. Un gen înrudit, revista de music-hall, va fi mai fecund, datorită mai ales lui Busby Berkeley, coregraf chemat de Warner la Hollywood. El conduce, printre altele, baletele din *Gold diggers 1933* [Căutătoarele de aur 1933] [1], de Mervyn Le Roy, precum și *Forty-second Street* [Strada 42] de Lloyd Bacon. Spărgînd cadrul strîmt al scenei, variind unghiurile de luare de vederi, folosind scenele turnante și piscinele, Busby Berkeley, cu trupele disciplinate ale frumoaselor sale dansatoare, compune curioase figuri geometrice care imită imaginea unor mașinării sau unor bobinaje de dinamuri electrice. Acest gen moare iute.

Music-hall-ul înnoiește personalul de actori comici. Putem să nu ținem seama de Eddie Cantor, care își înconjura clovneriile sale cam țepene cu o trupă de balerine plăcut dezbrăcate. Dar erupția pe ecran a fraților Marx este un adevărat eveniment.

Acești comici cu lauri gata cîștigați continuă, după Mack Sennett, tradiția anglo-saxonă a comicului trăsnit și sar mult dincolo de marginile absurdului. Grușo (Groucho), caricatură a businessman-ului, debitează ghidușii de almanah. Cico (Chico) are tip de emigrant italian; iar foarte originalul Harpo este un mut cu perucă blondă, stăpînit de frenezia distrugerii, a lăcomiei și a desfrînării. Spre deosebire de Chaplin, acești clovni fac abuz de accesorii și de trucuri extravagante: lampa de sudat scoasă din buzunar aprinsă gata, aparatul telefonic mestecat și mîncat într-un acces de furie, odaia strîmtă în care se înghesuie un număr uriaș de persoane etc.

---

[1] E vorba de femeile specializate în „vînătoarea“ de bărbați bogați. — *N.T.*

Filmele *The Coconuts* [Nuca de cocos] și *Animal Crakers* [Pesmeți animali] au fost niște acumulări de fantezii delirante conduse într-un ritm îndrăcit. În cea mai mare parte, acestea nu erau decît filmarea celor două spectacole de scenă cu aceleași titluri, care ținuseră afișul mai mulți ani în șir. Curînd după aceasta, cei trei comici ating culmea succesului cu filmul *Supă de rață*, în care Grușo întruchipează pe un dictator uneori destul de asemănător cu cel din *Ultimul miliardar*. Declarația de război, cu un parlament dansînd și cîntînd pe o arie liturgică de *spiritual* intitulată *Noi vrem război!*, apoi extravaganta bătălie în care generalul Grușo, după ce își bombardează propriile trupe, cumpără cu un dolar tăcerea martorilor. În *O noapte la operă*, frații Marx încep să dea semne de oboseală, care se va accentua apoi destul de repede. Gagurile lor devin greoaie. Ei mai filmează și azi, dar sînt de mult căzuți în mediocritate.

Imitatorii lor, frații Ritz, nu sînt decît niște paiațe lipsite de originalitate și de talent.

Laurel și Hardy (Stan și Bran), care debutează la sfîrșitul filmului mut, continuă tradiția lui Mack Sennett, fără prea multe inovații. Este tradiționalul cuplu al grasului și slabului, al ursuzului și sfiosului. Freneziei fraților Marx ei îi opun cîtăva vreme un comic încetinit, cu timpuri de oprire, cu timpuri de „poză“ și de chibzuire în cursul diverselor încăierări și spargeri de obiecte. Dar acestor comici, în filmele lor ceva mai mari, le cam lipsește suflul. Ei decad, se învechesc, se repetă. Totuși nu vor coborî niciodată pînă la marea stupiditate în care se afundă succesorii lor: Abbott și Costello, comici care deținuseră, între 1940 și 1942, primul rang printre „stelele făcătoare de bani“ *(Money Making Stars)*.

Buster Keaton și Harold Lloyd își pierd celebritatea o dată cu apariția filmului vorbit. Puternicul simț comic american al lui W. C. Fields *(Million Dollars Legs* [Picioarele de 1 milion de dolari], *Bucuriile familiei)* secătuiesc brusc sub severa autoritate a lui Hal Roach. După 1936, comicul american încetează de a mai exista. Probabil pentru că abandonase metodele lui Mack Sennett, metodele *comediei dell'arte*.

Din această derută numai stăruitorul și genialul Chaplin scapă. Primul său film sonor, *City Lights* [Luminile orașului], nu este un film vorbitor. Acest mim genial, capabil să exprime orice prin gesturi, se temea că prin folosirea vorbirii n-ar mai fi înțeles de întreaga omenire. În *Luminile orașului*, el zugrăvește aventurile unui vagabond, ale unei biete fete oarbe și ale unui om bogat, de obicei crud și ursuz, dar sentimental și milos cînd e beat. La începutul filmului, vagabondul îl salvează pe milionar (care voia să se înece) scoțîndu-l din apă, dar căzînd el însuși în locul lui, cu piatra de gît. Poveste asemănătoare cu destinul care îl amenința pe Chaplin la Hollywood. În finalul filmului, genialul Charlot va atinge cele mai înalte culmi tragice cînd vagabondul nostru, proaspăt ieșit din pușcărie, unde-și pierduse împreună cu micul bastonaș și întreaga demnitate, acum ajuns de rîsul copiilor, se pomenește deodată față în față cu idolul său, fata oarbă, care nu-l recunoaște fiindcă nu mai e oarbă, vindecată grație banilor pe care tot el îi dăduse...

Modern Times [Timpuri noi] marchează o cotitură în opera lui Chaplin. Depășind tragicul individual, în care el (de la filmul *The Kid* încoace) strălucise, îl vedem ridicîndu-se la marile teme ale lumii contemporane, lucru pe care esteții îl socotesc nepotrivit, iar politicienii periculos.

În *Timpuri noi* subiectul este, în aparență, conflictul dintre om și mecanizare, ca în *Métropolis* al lui Fritz Lang, sau ca în unele pasagii din *À nous la Liberté*, filmul lui René Clair. Dar aci tema universalului Charlot era mai ales lupta cu o lume inumană, organizată pe baza cîștigului, a profitului. Povestea este cam lipsită de unitate, poate dinadins. O bună parte din film se compune din scheciuri pe teme foarte variate: *Charlot patinator*, *Charlot chelner* etc. Dar poate că aceste numere de atracție care foloseau mijloacele baletului erau un fel de precauții oratorice. Cu greu ar fi admis cenzura ca problema capitală a filmului să ocupe un loc prea mare. Totuși cele mai bune scene vor fi tocmai acelea care tratează această problemă. De pildă Charlot, cuprins de nebunie din cauza absurdității muncii în bandă, inuman taylorizată, sau Charlot conducînd fără voie pe manifestanți, sau mașina de mîncat care, cînd se defectează, pălmuiește tragica față speriată a bietului erou, sinistră imagine a crizei în care se zbătea pe-atunci America și întreaga lume.

Mai înainte ca această criză să fi luat sfîrșit, al doilea război mondial era gata să înceapă. Iminența lui este tema care domină povestea din *The Great Dictator* [Dictatorul]. Aci, Chaplin, renunțînd la orice metaforă, atacă fățiș pe Hitler și hitlerismul.

Filmul e gata în momentul cînd trupele germane intră în Paris. Puţin după aceea filmul este prezentat într-o Americă nebeligerantă, unde izolaţioniştii sînt atotputernici. Chaplin va fi acuzat de aţiţare la război, i se va aminti că e evreu şi că nu e cetăţean american. Critica cinematografică îi este ostilă. Dar dramatica actualitate a subiectului va cuceri publicul. În acest film, omuleţul cu mustăcioară joacă două roluri: tradiţionalul Charlot este aci un mic bărbier evreu, iar celălalt Chaplin e însuşi Adolf Hitler, personaj în acelaşi timp înspăimîntător şi grotesc. Teroarea fascistă se dezlănţuie în momentul cînd frizerul şi logodnica lui sînt urmăriţi pe străzile pustii de vocea ca de megafon a lui Hinkel-Hitler, aţîţînd la pogromuri şi măcel. Comicul de farsă îşi va avea şi el tradiţionalul său loc în bătăile cu frişcă dintre dictatorul german şi Mussolini. Rîsul va fi întotdeauna un legitim mijloc de luptă împotriva tiranilor.

Pe acest „ultim mohican", supravieţuitor al primilor pionieri, puritanii îl vor ataca, dezlănţuind o nouă campanie care se va servi — drept pretext — de o chestiune particulară.

Domnul Verdoux se naşte într-o atmosferă de persecuţie. Acest film ocupă în opera marelui comic locul *Mizantropului* în opera lui Molière. Povestea este o parafrazare a vieţii lui Landru [1], poveste situată şi ea în Franţa (tot ca „precauţie oratorică"), cu intenţia de a ataca unele aspecte ale vieţii americane. Chaplin, de astă dată îl abandonează pe *Charlot* pentru a întruchipa pe un Don Juan tomnatic, de o eleganţă desuetă, un om cinic şi feroce, foarte asemănător cu prima lui creaţie din epoca Mack Sennett. Eisenstein era de părere că ferocitatea este trăsătura permanentă a lui Chaplin, însuşire de asemenea esenţială la acest Mr. Verdoux, criminal cu concepţii de anarhist, la acest casier de bancă dat afară din slujbă, care îşi continuă afacerile cu ajutorul celuilalt mijloc, cu ajutorul crimei. Această operă a lui Chaplin este sălbatic negativă, amară şi desperată. Verdoux reprezintă inteligenţa, nu înţelepciunea. Personajul lui caricaturizează un regim întreg pe care implicit îl şi condamnă. Emoţia şi drama domină o operă sfîşietoare, cu gust de fiere.

---

[1] Celebru criminal parizian care (în anii 1918—1919) omora femeile, momite prin anunţuri în gazete, cărora le promitea că se va căsători cu ele. Se mai distingea şi printr-o înfăţişare de om de treabă şi o vorbă cumpănită, care contrasta cu oroarea faptelor sale. — *N. T.*

Noul film înteţeşte campaniile împotriva lui Chaplin. Destinul acestui geniu izolat într-o lume ostilă este tragic. Se punea întrebarea dacă persecuţiile îl vor lăsa să-şi continue opera. Dar prea mare era disproporţia între geniul său egal, niciodată dezminţit, de la umilele sale debuturi comice şi pînă la tragica măreţie a ultimelor sale filme, şi bietul foc de paie al talentelor de la Hollywood în această perioadă imediat posterioară apariţiei filmului vorbit.

În capitala cinematografului american, deşi se căutau mai departe în teatru genuri noi, se continua totuşi exploatarea unora dintre sursele de succes mai vechi. Astfel, cinematograful vorbitor dă o nouă dezvoltare filmului de gangsteri: *Big House* [Casa cea mare], *Little Caesar* [Micul Cezar], *Scarface* [Omul cu cicatrice].

Big House este povestea unei răscoale de ocnaşi. Zgomotul bocancilor potcoviţi ai deţinuţilor, clinchetul gamelelor, strigătele premergătoare revoltei sînt adevărate revelaţii în această epocă de începuturi ale filmului vorbitor. Iar filmul este orientat în oarecare măsură, către critica socială: cale pe care o va continua Mervyn Le Roy, fost om de teatru. După *Little Caesar* el va realiza filmul *Sînt un evadat*, unde va înfiera închisorile inumane din unele state confederate din S.U.A. Această poveste adevărată, în care Paul Muni întruchipează victima tragică a unei erori judiciare, are ton de reportaj. Este un violent rechizitoriu care dezvăluie o Americă reală, cu închisorile ei înfiorătoare, o Americă mereu absentă din luxosul şi siroposul Hollywood.

În revista de mare spectacol *Gold Diggers 1933*, ecranizată apoi de Mervyn Le Roy împreună cu Busby Berkeley, găsim două pasaje, anume două cîntece dramatice, unul despre războiul iminent, celălalt despre şomaj, două episoade care fac să intervină viaţa reală în lumea fantezistă a muzic-hall-ului şi a paradelor de fete frumoase. După aceea, acest om de talent devine producător, *producer*, şi nu mai semnează decît opere de mîna a doua sau mediocre (cu excepţia filmului *Oraşul bubuie*, dramatică poveste a unui linşaj).

Howard Hawks, fost aviator, ne dă, la începutul vorbitorului, capodopera filmului de gangsteri: *Scarface*. Scenariul scris de Ben Hecht se inspiră direct din viaţa banditului Al. Capone. Textul — net, cursiv, violent — dă dovadă de o supleţe a stilului destul de rară la începuturile cinematografului vorbitor. Dar acest imn adus carabinelor automate victorioase, rămîne totuşi în limitele realizărilor onorabile. Nu ajunge la capodoperă. Hawks se va distinge mai tîrziu în genul de comedii ușoare ca *Bringing up Baby* [Educarea copilului] sau în filmele de război şi de aviaţie: *Dawn Patroull* [Patrula din zorii zilei], *Only Angels have Wings* [Numai îngerii au aripi]. În toate aceste genuri, el manifestă un dar neobişnuit de a caracteriza tipurile numai din cîteva detalii, apoi o înclinaţie pronunţată către scenele brutale şi un remarcabil simţ al povestirii. Dar acest stilist îşi iroseşte adesea calităţile în mediocre producţii comerciale, care vor face pe critici şi pe istorici să-l subestimeze pe acest realizator mult superior lui King Vidor, atît de lăudat pe atunci. Ar fi avut poate mai mult succes dacă alături de sobrietate şi simplitate ar fi adăugat în povestirile sale şi puţină căldură umană. Dar lui Hawks îi place îndeosebi ferocitatea şi, bineînţeles, îi dispreţuieşte pe semenii săi.

Războiul şi aviaţia, specialitatea lui Howard Hawks, îi servesc şi lui Lewis Milestone în strălucitele sale începuturi. Milestone, rus de origine, debutează realizînd în contul aviatorului miliardar Howard Hughes, filmul *Hell's Angels* [Îngerii infernului]. Acest succes este depăşit de *All Quiet on the Western Front* [Nimic nou pe frontul de vest], care, fără să aibă autenticitatea lui *Westfront 1918* al lui Pabst, este totuşi foarte uman şi generos. Am amintit mai sus de calităţile lui *Front Page* [Pagina întîia] de Milestone. Adăugăm şi adaptarea piesei lui Somerset Maughan *Rain* [Ploaie], ca şi unele pasaje din *The General Died at Dawn* [Generalul a murit în zorii zilei]. Realizările lui Milestone, relativ puţine, conţin aproape întotdeauna pasaje valoroase.

Moda filmului de război nu durează mult, iar filmul cu gangsteri îşi încetează curînd evoluţia. *Codul Pudorii* al lui William Hays, promulgat în 1930, rămîne pentru un timp aproape literă moartă. După 1935 însă, controlul financiar asupra industriei se întăreşte. Legiunea Decenţei, înfiinţată la apelul papii, de către episcopii americani, duce o violentă campanie şi sfîrşeşte prin a obţine o aplicare strictă a codului. Gangsterul devine moralist; lîngă fiecare puşcă automată se găseşte o *Biblie*. Paradele de femei frumoase sînt bine contingentate, tot astfel şi decolteul sau durata sărutului. Erotismul se transformă în fetişism prin înlocuirea *sex-appeal*-ului cu aşa-numita *pin-up* girl [1].

---

[1] Fată durdulie sau frumoasă ca o cadră. — *N. T.*

Cu toate că acţiunea cenzurii şi a codurilor nu s-a exercitat prea mult timp asupra filmelor de groază, dintre care *Frankenstein* şi *Dracula* au fost tipurile cele mai caracteristice, acest gen se epuizează repede— ca şi acela, destul de asemănător, al filmelor de trucaje: *King Kong*, *The Invisible Man* [Omul invizibil]. Atunci, exploatînd mijlocul facil al dialogului, Hollywoodul se va adresa mai mult ca niciodată repertoriului scenei şi librăriei.

Succesele obţinute pe Broadway de toate diversele *best-sellers*, prezente sau trecute, sînt sistematic ecranizate. Vor rezulta cîteva reuşite onorabile. În Europa avem prea mult obiceiul să atribuim aceste succese regizorului. Regizorii americani — ori *directors*, cum li se zice acolo — contrar celor de dincoace de Atlantic, se mărginesc de cele mai multe ori să dirijeze pe actori. Ei nu ţin în mînă toate elementele artistice ale filmului, care sînt lăsate în seama *producer*-ului. Valoarea subiectului, calitatea adaptării, interpretarea, flerul producătorului, uneori chiar diverse întîmplări norocoase sînt cele mai adesea adevăratele cauze ale succesului.

Aşa s-a întîmplat cu *Back Street* [Strada din dos], unde sentimentalitatea romanului lui Fannie Hurst şi mişcătoarea creaţie a Irenei Dune au fost mai importante decît aplicarea acestora de către regizorul I. M. Stahl. O altă piesă de succes de pe Broadway, ecranizată de mediocrul William Keighley: *Green Pastures* [Păşuni verzi], este un „film de negri“, tot atît cît un scrin 1900 este un fotoliu Louis XV. Semnalăm de asemenea *One Way Passage* [Călătorie fără întoarcere] a lui Tay Garnett, adaptare iscusită şi plină de sensibilitate a lucrării lui Robert Lord, un roman de dragoste mistică. S-a spus despre ea că ar fi o capodoperă, dar în realitate nu era decît plăcerea de a gusta puţin soare. *Peter Ibbetson* este o excepţională realizare a lui Hathaway, care îşi pusese în joc toată pasiunea ca să ecranizeze o veche poveste de dragoste nebunească, luată dintr-o scriere de George du Maurier. Santel, în *Winterset* filmează cu mari mijloace materiale un succes de teatru. Uneori, un scenariu bun are mai multă importanţă decît regizorul de cinema, cum s-a întîmplat cu scenariul lui Ben Hecht pentru *Viva Villa*. El datora mult mai mult Mexicului în genere şi poate şi cîtorva fragmente din filmul neterminat al lui Eisenstein decît regizorului Jacques Conway. Filmul *Cavalcade* este în primul rînd exaltarea imperialismului britanic de către dramaturgul Noël Coward, înainte de a fi o operă pompoasă și îngrijită a lui Frank Lloyd. În multe cazuri meritul scenariștilor e mai mare decît al „directorilor". Totuși zadarnic au încercat doi din cei mai buni regizori, Ben Hecht și Mac Arthur, să organizeze la New York o concurență Hollywoodului pentru ca autorii scenariului să devină suverani. Tentativa lor nu a dat rezultate, cu toată valoarea celor două filme — poate puțin cam prea cerebrale — realizate de ei: *Crime Without Passion* [Crimă fără pasiune] (cu Claude Rains și Margo) și *The Scoundrel* [Șnapanul], cu Noël Coward.

Stahl, Keighley, Santell, Conway și chiar Frank Lloyd sau Tay Garnett sînt personalități neglijabile. Hathaway poate mai puțin (el este autorul unui mare succes comercial: *Bengali)*. De asemenea trebuie menționat și George Cukor. Venit de pe Broadway, el știe să folosească experiența sa de om de teatru într-o serie de excelente adaptări după opere literare, ca: *Dinner at Eight* [Dineu la ora opt], comedie dramatică în care se străvede viitoarea tragedie a crizei economice, *Little Women* [Femeiuște], încîntătoare ecranizare a romanului destul de anost *Cele patru fete ale doctorului March;* un foarte corect *David Copperfield; Romanul Margueritei Gauthier* în care Greta Garbo este tulburătoare; *Vacanțe*, o bună comedie de moravuri. Pe Cukor l-am putea socoti desigur un om fără geniu, dar cu mult gust, dacă nu ar fi comis cîteva erori puțin scuzabile ca, în primul rînd, filmul de carnaval *Romeo și Julieta.*

Iluzii mai mari decît Cukor a putut să ne dea cîndva Rouben Mamoulian. Acest om de teatru venit de pe Broadway și de la Teatrul de Operă „Eastman-Kodak" din Rochester, după ce turnează *Aplauze*, realizează o lucrare perfectă: *City Streets* [Străzile orașului]. Filmul era slujit de un scenariu al lui Dashiell Hammett și de foarte frumoase fotografii făcute de Lee Garmes. Figura pe atunci necunoscută a Sylviei Sydney, care, în vorbitorul unei închisori, la umbra gratiilor, își mărturisește marea ei dragoste tînărului Gary Cooper, este profund mișcătoare. Gangsterii feroci sau gangsterii supraoameni ai lui Sternberg și Hawks apar aici înduioșători și sentimentali. După aceea, Mamoulian realizează filmul *Dr. Jeckyll and Mc Hyde* [Doctor Jeckyll și Mc Hyde] (Bestia și Domnul Ascunzescu, sau Bestia) care decepționează, deși trebuie admirat strălucitul *travling* de la început care identifică publicul cu eroul, ca și curiosul „decor sonor" al clinchetului unor sticlării. Mamoulian produce apoi o serie de filme comerciale, uneori cu muzică și dansuri. Din această decadență totală va scăpa doar *Becky Sharp*, episod din romanul *Vanity Fair* [Bîlciul deșertăciunilor] al lui Thackeray, unde se folosește — deși puțin cam naiv — culoarea pentru scopuri dramatice. Astfel, de pildă, vestea bătăliei de la Waterloo colorează în roșu întreg „bîlciul deșertăciunilor" unui bal militar.

King Vidor devine comerciant aproape tot atît de repede ca Mamoulian. *Streets Scene* [Scene de stradă] este o adaptare abilă a unei piese de Elmer Rice. Vidor cheltuiește multă energie și putere de convingere ca să poată turna *Our Dayly Bread* [Pîinea noastră cea de toate zilele]. Filmul a fost finanțat de el și de actori. E vorba de problema șomajului, soluția propusă fiind reîntoarcerea la ogor, la cooperație și rugăciune. Evadarea în aer liber, afară din studio și cîteva frumoase fragmente luate în munți nu fac însă din această operă naiv propovăduitoare un mare succes artistic. După eșecul ei comercial, Vidor renunță la asemenea îndrăzneli. Nici filmele sale de aventuri din Far-West [*Westerns*], ca *Texas Rangers* [Grănicerii din Texas], nici melodramele *(Stella Dallas)* nu stau în picioare. Totuși, în Anglia, își va mai regăsi umbra vechiului său talent în filmul *The Citadel* [Citadela], realizat după romanul lui Cronin, înainte de a se afunda în nejustificate filme tehnicolore ca *Duel in the Sun* [Duel în soare].

Frank Borzage, făgăduind mai puțin, durează poate mai mult decît Vidor. Fără nici o pretenție de geniu, acest fost cow-boy al primelor *Western*-uri nu se mai mulțumește cu calde descrieri de intimități amoroase, ci le situează adesea precis în timp și în societate. După ce turnează *A Farewell to Arms* [Adio, oaste], adaptare după Hemingway, el realizează filmul *Little Man What Now?* [Ei, băiete, acu ce te faci?], după un roman de Fallada. Este o descriere veridică a Germaniei din 1920. Capodopera sa însă este *Man's Castle* [Castelul Omului], fotografie aproape directă a Americii șomerilor, impregnată de poezie, dar și de realism. Filmul e bine jucat de două revelații: Loretta Young și Spencer Tracy. Apoi deodată Borzage pare că se dezinteresează de cinematograf. „Marea greșeală a unora din realizatori este că se iau prea mult în serios", declară cu amărăciune, în ajunul războiului, acest creator care nu-și mai face iluzii, resemnat la meseria de fabricant.

Spre deosebire de Vidor — și de Borzage — Sternberg nu va produce la Hollywood nici un film vorbitor de valoare. După *Îngerul Albastru* el aduce din Germania pe Marlene Dietrich și din această fată trupeşă va face o creatură misterioasă cu obrajii supţi. O *vampă* de tip nou. Şi un mit în acelaşi timp. Ca şi în *Frankenstein*, monstrul îşi va distruge făurarul. De la *Marocco* la *Shanghai Express*, de la *X.27* [Dezonorata] la *Împărăteasa roşie*, Sternberg se scufundă în penajele şi dantelele unei Marlene divinizate. Numai două filme realizează fără idolul său: *O tragedie americană* după Dreiser şi *Crimă şi pedeapsă* după Dostoievski, ambele egal de mediocre. Cîntecul lebedei va fi pentru el *Shanghai Gesture* (1942), oribilă melodramă, caricatură tragică, autocaricatura unui creator demodat, mistuit de estetism, de clişeuri, de ticuri.

Primii ani ai filmului vorbitor au scos din circulaţie mulţi oameni de reală (sau presupusă) valoare. Deosebit de aceasta, au fost eliminate unele genuri vechi sau noi. După perioada clocotitoare a descoperirilor şi încercărilor, a venit o oarecare stabilizare, cam după 1934, după ce criza îşi atinsese punctul cel mai coborît. Hollywoodul, sperînd într-o nouă prosperitate a afacerilor, pe care războiul i-a şi adus-o, îşi va regăsi ceva din vechiul său optimism.

Genul american dominant în perioada dinaintea războiului e comedia uşoară. Este ultima metamorfoză a vodevilului bulevardier francez şi a echivalentelor sale londoneze sau central-europene. Şiretul Lubitsch lansează genul. În intervalul dintre *Visul unui vals* şi *Văduva veselă*, el va filma un vodevil al austro-maghiarului Aladar, care se va numi *Trouble in Paradise* [Bucluc în paradis]. Este vorba de amuzantele şi strălucitoarele păţanii ale unor escroci internaţionali. Acest modern marivodaj [1], acest cocktail de jocuri de cuvinte şi situaţii picante, această luxoasă atmosferă de Palace, are un mare succes în Europa, ba chiar şi într-o Americă uşor scandalizată de astfel de imoralităţi. Lubitsch se grăbeşte să exploateze filonul deschis de el, realizînd filmul *Design for Living* [Program de viaţă] cu scenariul de Noël Coward. Va fi şi de această dată un succes. Nu acelaşi lucru se va întîmpla cu *A opta nevastă a lui Barbă-Albastră*, după Alfred Savoir, nici cu antisovieticul film *Ninoşka*, în care regizorul o va face pe Greta Garbo să rîdă, nici cu adaptarea după *Să divorţăm*, a lui Victorien Sardou, care începe cu o ușă de W.C. E greu pentru el, cu vulgaritatea și stilul său greoi, să fie regele comediei „ușoare", așa cum fusese maestrul operetei filmate.

---

[1] Termen de ştiinţă literară care înseamnă acţiuni şi conversaţii amuzante, sclipitoare, fine, făcute în joacă, fără nici o consistenţă morală (de la Marivaud, scriitorul francez din veacul al XVIII-lea). — *N. T.*

Scenaristul Dashiell Hammett va moraliza „înalta drojdie" din *Bucluc în paradis*, înlocuind pe hoții de diamante cu un cuplu de detectivi plini de haz: Myrna Loy și William Powell în *The Thin Man* [Omul subțire]. Filmul, regizat de Van Dyke, obține un succes uriaș. Scenaristul și regizorul vor exploata victoria fabricînd mai multe filme în care regăsim același cuplu actoricesc în aceleași roluri și în situații analoge. Dar celebritatea omului subțire ca vîntul, a omului pe care nu-l poți găsi, va fi și ea repede depășită de aceea încă și mai mare a filmului *New York—Miami*, care devine prototipul comediei ușoare.

Frank Capra încercase toate genurile. La începutul filmului vorbitor, *Femeia minune* este o puternică satiră împotriva unor secte religioase. În fantezistul său film *Lady for a Day* [Cocoană pentru o zi], el îi transformă pe gangsteri în filantropi de vodevil și acest succes îl va face să-și lege cariera, în ce va avea ea mai bun, de aceea a scenaristului Robert Riskin.

New York—Miami (sau *It happened One Night 1933*, [S-a întîmplat într-o noapte din 1933]) reeditează vechea poveste a *Cenușăresei*. Un ziarist cu o situație nu prea strălucită se însoară cu o delicioasă și insuportabilă tînără miliardară, după 80 de minute de certuri și încurcături, spre marea bucurie a unui tată excentric și putred de bogat. Aceste marionete erau clasice la Hollywood. Dar ele sînt reactualizate de sclipitorul dialog al lui Robert Riskin, de talentul său de a ticlui situații caraghioase, și de inclinația sa către o satiră menținută în limitele conformismului. Această comedie, realizată cu cheltuieli puține, avea să aducă un cîștig uriaș. Riskin și Capra recidivează, transformînd pe tînăra moștenitoare într-un miliardar ursuz și pe ziarist într-o reporteriță de scandaluri. Din aceasta va ieși *M. Deeds Goes to Town* [Extravagantul Mr. Deeds], film al cărui succes depășește pe acela al lui *New York — Miami*.

În toată perioada dinainte de război, Hollywoodul avea să agite aceste păpuși costumate în diverse feluri, alternînd gîlcevile dintre logodnici cu certuri între soți înstăriți.

Bringing up Baby de Howard Hawks, ca și *That Awful Truth* [Adevărul îndrăcit] de Leo Mac Carey, ca și *Vacanțe* de George

Cukor sau *Easy Living* [Viață ușoară] de Mitchell Leisen, fac parte din realizările de comedie ușoară zisă și *sofistică*[1].

Dar în curînd se va abuza de acest gen pe care veșnicele sale repetări îl va face insuportabil. „Sofisticarea" a fost o formă de propagandă. Aceste comedii ușoare transportă publicul într-o lume care nu cunoaște alte griji decît marivodajul. Spectatorul trebuie convins că fiecare american poate nu numai să fie președinte al Statelor Unite, dar și să contracteze o căsătorie strălucită. Se va demonstra că miliardarii nu sînt decît niște zăpăciți nevinovați, a căror extravaganță nu exclude nici bunătatea, nici caritatea. Bufoneriile lui Capra și Riskin sînt tot atît de respectuoase față de familiile Rockefeller și Morgan, stăpînele Hollywoodului, cît erau pe vremuri și „nebunii regelui", bufonii de la curte, față de monarh.

În *Extravagantul Mr. Deeds*, un șomer revoltat încearcă să asasineze pe tînărul moștenitor al unui miliardar. Tînărul nostru (Garry Cooper), mișcat pînă la lacrimi, hotărăște să dăruiască toată averea muncitorilor fără de lucru. Dar oamenii răi îi vor răul și rîvnesc la banii lui. Rudele îl vor da în judecată, cerînd punerea lui sub interdicție. Pînă la sfîrșit, bunul simț get-beget al eroului îi va aduce achitarea și posibilitatea de a se consacra noului său apostolat.

Filmul *You Cant Take it with You* [N-o să duci asta cu tine în rai] este ecranizarea unui vodevil de pe Broadway. Un miliardar răutăcios persecută o familie de boemi zăpăciți, pentru că fiul său vrea să se însoare cu o fată din clanul acestora. Un bunic moralist aplanează conflictul prin predicile sale, iar miliardarul învață să cînte din ocarină și devine un inofensiv filantrop.

Voltaire, scriind *Candide* sau *Micromegas*, folosea plăcute alegorii pentru a ascunde cenzurii ideile sale îndrăznețe. Capra și Riskin reiau fabule vechi (*Cenușăreasa*, *Don Quichotte* etc.) pentru a păcăli cenzura, dar și pentru a impune publicului unele idei conformiste. Propaganda lor ar fi fost mai greu înghițită fără farsa în care era învăluită și fără cîteva „critici sociale" pe ici pe colo, care sînt mai mult prudente „acoperiri" decît îndrăzneli.

---

[1] E greu de știut de ce i s-a zis așa. *Sofisticated* înseamnă multe lucruri: falsificat, depreciat, minimalizat, descurcăreț în viață și în afaceri, fandosit, lipsit de simplicitate și naturalețe, artificial, afectat. Înseamnă chiar și... sofistic. E greu de spus căruia din aceste sensuri aceste comedii inconsistente le datoresc apelațiunea. Poate că toate li se cam potrivesc.

Grație rîsului, ni se va demonstra că totul e cît se poate de bine în cea mai bună din democrațiile lumii, unde parlamentele știu să sugrume intențiile rele ale trusturilor (*Mr. Smith goes to Washington* [Dl. Smith se duce la senat], film în care scenariul nu e de Robert Riskin ci de Sydney Buchman). Filmul conține foarte frumoase pasaje și este poate capodopera lui Capra. Dar Capra și scenaristul său au greșit atunci cînd au cedat prea mult înclinației către predică în filmul *Lost Horizons* [Orizontul pierdut], adaptare după un roman al lui James Hilton, alegorie ridicolă și plicticoasă. *Meet John Doe* [Vă prezint pe John Doe] este o tot atît de propovăduitoare poveste cu apeluri la „bunăvoință“, destul de străine de adevărata mentalitate democratică.

Capra este șef de școală. O școală minoră. John Ford și Wyler sînt personalități.

John Ford, regizor de origine irlandeză, mult timp specialist în *Westerns*, lucra de 15 ani, cu rezultate variate, filme nu prea originale ca factură, nici prea noi ca subiect. Cînd, iată că două succese: *The Lost Patroll* [Patrula pierdută] și *The Whole Town's Falking* [Tot orașul vorbește] atrag atenția asupra numelui său. *Tot orașul vorbește* este un vodevil cu gangsteri scris de Robert Riskin și care ar fi fost mai potrivit pentru Capra decît pentru Ford. Ceea ce nu-l împiedică pe Ford să facă din el o palpitantă comedie în care Edward Robinson joacă dublul rol al unui bandit și al unui cetățean de treabă care seamănă leit cu banditul. *Patrula pierdută*, film de înaltă clasă, ne arată cum 12 oameni, înconjurați de arabi în mijlocul deșertului, sînt exterminați unul cîte unul. Scenariul e scris de Dudley Nichols, gazetar și nuvelist, adus la Hollywood de filmul vorbitor. *Producers*-ii de la R.K.O. nu aveau încredere în succesul unei povestiri fără dragoste și fără femei. Dar John Ford, entuziasmat de subiect, îl turnează totuși, în condiții materiale modeste, fără alt salariu decît procentele unor ipotetice profituri. Scenariul conține multă vorbărie. Pe de altă parte e influențat de *Kammerspiel* și de școala suedeză. Este folosită regula celor trei unități. Se exploatează și un element natural: deșertul, populat de dușmani invizibili. Pustiul e personajul principal al dramei. Moartea și fatalitatea, eforturile derizorii ale oamenilor care încearcă să scape, iată temele esențiale ale acestei opere, care mai fuseseră și ale unui film realizat ulterior de aceeași echipă: *Men Without Women* [Oameni fără femei], istoria unui submarin scufundat.

Patrula pierdută are un mare succes financiar. Ford şi Nichols vor convinge compania R.K.O. să-i lase să adapteze, cu un buget redus (200 000 dolari), *The Informer* [Denunţătorul], după romanul lui Liam O'Flaherty. De mult doreau ei să ecranizeze acest subiect. Publicul la început a cam strîmbat din nas. Dar succesul izbucni brusc, consfinţit şi de cîteva premii „Oscar". E vorba de o brută lipsită de inteligenţă care, în 1916, vrea să plece de la Dublin în America şi denunţă poliţiei engleze pe un revoluţionar irlandez. Demascat, tradus în faţa unui tribunal secret, denunţătorul îşi recunoaşte vina şi îşi primeşte pedeapsa.

Mai mult decît *Patrula pierdută*, *Denunţătorul* este influenţat de *Kammerspiel*. Dudley Nichols, foarte impregnat de cultura europeană, respectă şi în acest film legea celor trei unităţi, cea de loc fiind un Dublin ceţos şi apăsător, obţinut în întregime în studio, ca în vechile filme germane. Fotografia lui Joseph August, numai în *contre-jours* şi în *clarobscur*, se înscrie în marea tradiţie germană, aceea a lui Karl Freund, pe vremuri operatorul lui John Ford. Simbolul ocupă şi el un loc important în acest film. Nichols susţine că orbirea (morală) a personajului Gypo este subliniată simbolist de prezenţa unui orb adevărat în momentul cînd denunţătorul îşi primeşte răsplata trădării, amintire care îl va urmări apoi ca o remuşcare. Acesta se aseamănă cu clovnul din *Îngerul Albastru* de care te împiedici la tot pasul (şi mai ales în momentul cînd se întîlnesc cei doi eroi) profetizînd decăderea lui Herr Professor.

Denunţătorul, socotit de majoritatea istoriografilor şi criticilor cinematografici americani ca o capodoperă a cinematografului dinainte de război, este, în mare parte, o reluare şi o adaptare a unor experienţe învechite. Nu toate părţile filmului au suportat în mod egal încercarea timpului, neîndurător cu efectele de grandilocvenţe şi cu decoruri de studio. Max Steiner scrie pentru această operă o muzică compusă după tehnica desenelor animate, inovaţie care îl va consacra. Subliniază, de pildă, fiecare pahar de alcool prin zgomote specifice de armonie imitativă. Aceste efecte sînt în fond destul de vulgare şi curînd ele vor părea chiar groteşti. Totuşi, filmul este o operă care rămîne. În tot cazul, merită să fie subliniată sinceritatea cu care Ford a parafrazat povestea lui Iuda într-o Irlandă la care ţinea tot atît de mult cît ţinuse Griffith la scumpul său Sud.

După acest succes, John Ford şi Nichols suferă trei eşecuri artistice şi comerciale, unul după altul, cu: *The Prisoner of*

Shark Island [Prizonierul din Insula Rechinilor], *Mary of Scotland* și *The Plough and the Stars* [Plugul și stelele] sau *Dublin 1916*. Descurajat de lipsa de succes a acestui film, cu care voise să reediteze *Denunțătorul*, John Ford renunță la cercetările estetice și fotografice care pînă atunci îi caracterizau opera, pentru a o comercializa. Va face un film pentru Shirley Temple: *We Willie Winkie* [Noi, Willie Winkie], apoi *Hurricane* [Uraganul], *Patru oameni și o rugăciune*, *Patrula submarină*. Declinul său e atît de adînc încît îl va trimite îndărăt la genul disprețuit al *western*-ului, cu care își începuse cariera. Dar chiar și în acest gen, scenaristul său Dudley Nichols va scoate din povestea banală a unei diligențe atacate un admirabil scenariu, astfel că *Stage Coach* [Poștalion cu etape] va fi unul din cele mai bune filme ale lui Ford. Este și acesta o variație pe tema sa favorită. O seamă de oameni (cîteodată chiar un singur individ) se îndreaptă către destinul lor, care este întîlnirea cu moartea, păstrînd regula tragică a celor trei unități. Locul unic este diligența. În poștalion găsim mai multe tipuri perfect caracterizate: jucătorul, comis-voiajorul, doctorul alcoolic, prostituata, poștașul, bancherul veros, femeia tînără. Mărețele peisaje ale Noului Mexic, cu stîncile modelate ca niște ruine, cu cactușii uriași, domină cavalcada învăluită în praf a trăsurii și călăreților indieni.

Solemnul film *Young Mr. Lincoln* [Tînărul Mr. Lincoln], naivul și pestrițul *Pe urmele mohaucilor* [1] sînt realizări minore. Nu însă și *The Grapes of Wrath* [Fructele mîniei], după cartea lui Steinbeck. Filmul — o putem afirma — nu ar fi fost niciodată admis de Hollywood dacă romanul nu ar fi bătut în acel sezon toate recordurile de librărie.

Ford regăsește în această capodoperă a literaturii americane o temă apropiată de aceea a *Cavalcadei fantastice*. Un grup (o familie de țărani alungați de pe pămînturile lor de băncile creditoare) pleacă într-un vechi camion în căutarea destinului care pentru ei este șomajul și sărăcia. Drumul duce de-a lungul unui pustiu ostil (America, cu instituțiile ei, cu marii ei proprietari, cu poliția ei). Cîteva tipuri sînt de neuitat. În primul rînd mama (Jane Darwell) și băiatul (Henry Fonda). Totuși, pe Ford pare a-l fi interesat aci mai mult temele „eterne“, decît subiectul social particular al romanului. O parte din film se pierde în căutări tehnice, iar fotografia în clarobscur, de Gregg Toland, este poate prea lucrată pentru a trata un subiect de o atît de sobră gravitate.

---

[1] Mohawk (s), băștinași din America septentrională, odinioară una din cele cinci națiuni din Confederația irochezilor; o parte din ei locuiesc în statul New York, altă parte în Canada de nord.

Operatorul și realizatorul merg însă mai departe cu cercetările lor estetice în *Long Voyage Home* [Marea călătorie spre casă]. Este o „condensare“ realizată de Dudley Nichols, a patru piese de O'Neil. Tehnica de povestire „serie neagră“, refuzul de a deplasa aparatul, folosirea cîmpului în profunzime, toate acestea preocupă atît de mult pe autori încît uită să dea viață unor personaje pe care le lasă într-o apatie care le dezumanizează. Alteori autorii în unele detalii, fac loc celei mai banale vulgarități, cum este apariția acelei „senzuale“ femei de la tropice pe care o vedem în primele imagini ale filmului.

În ajunul evenimentelor de la Pearl-Harbour, John Ford atinge cel mai mare succes comercial al carierii sale adaptînd povestea romancierului englez Llewelyn: *How Green Was my Valley* [Ce verde era valea de la noi]. Acțiunea se petrece în lumea minerilor din Țara Galilor. Este o operă plină de predici și de puerilități. Vedem, de pildă, pe patronul minei cerînd ceremonios pentru fiul său mîna fetei unui simplu lucrător. Cu toate cele cîteva progrese tehnice, și cu toate numeroasele premii „Oscar“ obținute, filmul rămîne o lucrare vulgară și mediocră.

William Wyler încă din perioada dinainte a războiului și pînă după război este, fără îndoială, cel mai bun realizator american. El s-a născut în Franța, de unde pleacă la 20 de ani să-și încerce norocul în America, pe lîngă unchiu-său Carl Laemmle. Această rudenie nu-l va scuti să-și învețe temeinic meseria în diverse slujbe obscure. Wyler, care turnează primele sale filme în ultimele zile ale filmului mut, sfîrșește prin a-și găsi drumul cu cîteva filme, ca, de pildă, cu *These Three* [Aceștia trei], după o piesă de Lilian Hellman, cu *Come and Get it* [Poftește și ia-o dacă poți], realizat în colaborare cu Howard Hawks, după un roman de Edna Ferber, și cu Dodsworth, după Sinclair Lewis. Wyler își ia în serios subiectele și pune accentul pe psihologie, ba chiar și pe aspectul social. Actorii, foarte bine conduși de el, și excelenții săi operatori: Maté și Toland, se supun disciplinați exigențelor turnării. Spre deosebire de Ford, el nu se lasă sedus de căutările de efecte, ceea ce îl va face să pară multă vreme tern și tipicar, totuși el este capabil și tot ceea ce face face cu convingere.

Cel mai bun film al său dinainte de război este *Dead End* [Periferie], 1937, adaptare a unei piese de pe Broadway, în care e zugrăvită viaţa dramatică a copiilor săraci, în umbra luxoşilor zgîrie-nori. În *Jezabel* [Nesupusa] (1938), pe lîngă o excelentă creaţie a actriţei Bette Davis, găsim şi o patetică reconstituire a unei epidemii din Sud, din anul 1860. *Wuthering Heights* [La răscruce de vînturi] [1] (1939), adaptează cu o lăudabilă discreţie, dar cu o oarecare răceală, arzătorul roman al scriitoarei Emily Brontë... Apoi, după un onorabil *The Westerner* [Cavaler al Vestului] (1940) şi o foarte mediocră *The Letter* [Scrisoare] (1941), după Somerset Maugham, Wyler atinge o dură măreţie în *Little Foxes* [Pui de vulpe sau Otrava] (1941), adaptare a unei piese cam melodramatice, dar căreia talentul lui Wyler şi al lui Bette Davis au ştiut să-i dea o oarecare severitate umană şi socială. Pentru prima oară în opera sa, poate şi influenţat de John Ford şi Orson Welles — pe al cărui operator, Gregg Toland, îl folosea în acea vreme — Wyler lasă tehnica fotografică să treacă înaintea subiectului.

Înainte de a pleca în război, Wyler, termină un film de propagandă: *Mrs. Minniwer*. Succesul este colosal, dar opera e alterată de o sentimentalitate puerilă şi de o destul de imperfectă reconstituire în studio a Angliei de la începutul ostilităţilor.

Fără îndoială, faptul că a dat mai multă importanţă fondului decît formei face ca opera lui Wyler, spre deosebire de a lui Ford, să nu cadă decît rar şi accidental în mediocritate. Totuşi probitatea, sinceritatea nu sînt de ajuns ca să facă din el un geniu, Talentul lui Wyler e robust şi conştiincios, dar fără prea mare originalitate. Operei sale îi lipseşte o unitate de bază, un laitmotiv general sau voinţa de a înfăţişa o vedere panoramică a societăţii. Dacă filmele n-ar fi iscălite, cine ar putea zice că acelaşi om a realizat *Periferie* şi *La răscruce de vînturi?*

Spre deosebire de Sternberg şi Stroheim, atît de profund germani, francezul Wyler este tipic american. Ca şi sicilianul Capra sau irlandezul John Ford (cu excepţia cîtorva din filmele sale). În perioada dinaintea războiului Hollywoodul suferă mai puţine influenţe decît în epoca artei mute. Apelul său la realizatorii străini se mărgineşte aproape numai la germanii proscrişi de

---

[1] Traducerea literală este „Înălţimi care vuiesc". Dar acesta este şi numele geografic al domeniului unde se petrece acţiunea. Este totodată metaforă şi nume propriu, toponimic. — *N. T.*

Hitler; Pabst dă greş în singura sa încercare americană *A Modern Hero* [Un erou modern] (1933). William Dieterle alege subiecte nobile şi generoase (Pasteur, Zola, Blocus, Juarez) fără să se ridice însă la înălţimea lor. Numai Fritz Lang realizează la Hollywood două filme demne de operele sale europene.

Venind din Franţa, marele cineast dirijează la Hollywood filmul *Fury* [Furia] (1936), care atacă una din plăgile sociale ale vieţii americane. Lang este mai puţin preocupat să redea un aspect tipic al noii sale patrii, cît, mai ales, să regăsească tema lui fundamentală: culpabilitatea adevărată sau presupusă. E vorba aci de un om urmărit de mulţimea oarbă, de neînțelegerea oamenilor, de stupiditatea soartei. De aceea acest film se înscrie imediat lîngă filmul *M* şi, doar ceva mai la distanţă, în aceeaşi serie de idei cu *Nibelungii*. Un film violent, un film tare, aproape feroce...

Aceeași temă a nevinovăţiei persecutate o întîlnim și în *You* [illegible]*ve Only Once* [Trăim numai o dată]. Arta fără cusur a reali-[illegible], fotografia rafinată a lui Leon Shamrey, mișcătoarea since-[illegible]e a cuplului Henry Fonda — Sylvia Sydney nu ascund totuși [illegible]deauna neverosimilitatea acestor noi *Infortunes of vertue* [illegible]norociri ale virtuţii] în care acumularea de sumbre coincidențe reamintește „romanele negre“ ale romantismului, la începuturile sale. Caracterul său persuasiv, ca și arta lui menţin nivelul filmului, chiar atunci cînd se apropie de granițele ridicolului. Un minut de slăbire a tensiunii și totul s-ar prăbuși. Ceea ce — vai! — a fost cazul cu *You and Me* [Tu și eu], film înțesat de predici, după care Fritz Lang va fi nevoit să accepte realizări comerciale (*The Return of Frank James* [Întoarcerea lui Frank James] tehnicolor 1940; *Western Union*, 1941).

În cei zece ani de cinematograf vorbitor care au precedat războiul, Hollywood domină lumea prin calitatea filmelor sale și prin volumul beneficiilor obținute: vreo 6—7 mii de filme vorbitoare sînt produse în această perioadă, fără însă a se putea spune — ca în anii de glorie ai filmului mut — că ar exista o „școală americană“. Patru puternice personalități: Capra, Ford, Wyler, Lang; două sau trei duzini de reușite excepționale sau lăudabile nu parvin să facă din această perioadă o mare epocă. Multiplele promisiuni făcute la începuturile filmului vorbitor nu sînt cîtuși de puțin ţinute. Încă din 1935 Hollywood dă semne vizibile de oboseală; mai rău chiar, de sterilitate... Cinematograful american încetează să se mai intereseze de timpul

Hitler; Pabst dă greş în singura sa încercare americană *A Modern Hero* [Un erou modern] (1933). William Dieterle alege subiecte nobile şi generoase (Pasteur, Zola, Blocus, Juarez) fără să se ridice însă la înălţimea lor. Numai Fritz Lang realizează la Hollywood două filme demne de operele sale europene.

Venind din Franţa, marele cineast dirijează la Hollywood filmul *Fury* [Furia] (1936), care atacă una din plăgile sociale ale vieţii americane. Lang este mai puţin preocupat să redea un aspect tipic al noii sale patrii, cît, mai ales, să regăsească tema lui fundamentală: culpabilitatea adevărată sau presupusă. E vorba aci de un om urmărit de mulţimea oarbă, de neînţelegerea oamenilor, de stupiditatea soartei. De aceea acest film se înscrie imediat lîngă filmul *M* şi, doar ceva mai la distanţă, în aceeaşi serie de idei cu *Nibelungii*. Un film violent, un film tare, aproape feroce...

Aceeaşi temă a nevinovăţiei persecutate o întîlnim şi în *You Live Only Once* [Trăim numai o dată]. Arta fără cusur a realizării, fotografia rafinată a lui Leon Shamrey, mişcătoarea sinceritate a cuplului Henry Fonda — Sylvia Sydney nu ascund totuşi întotdeauna neverosimilitatea acestor noi *Infortunes of vertue* [Nenorociri ale virtuţii] în care acumularea de sumbre coincidenţe reaminteşte „romanele negre“ ale romantismului, la începuturile sale. Caracterul său persuasiv, ca şi arta lui menţin nivelul filmului, chiar atunci cînd se apropie de graniţele ridicolului. Un minut de slăbire a tensiunii şi totul s-ar prăbuşi. Ceea ce — vai! — a fost cazul cu *You and Me* [Tu şi eu], film înţesat de predici, după care Fritz Lang va fi nevoit să accepte realizări comerciale (*The Return of Frank James* [Întoarcerea lui Frank James] tehnicolor 1940; *Western Union*, 1941).

În cei zece ani de cinematograf vorbitor care au precedat războiul, Hollywood domină lumea prin calitatea filmelor sale şi prin volumul beneficiilor obţinute: vreo 6—7 mii de filme vorbitoare sînt produse în această perioadă, fără însă a se putea spune — ca în anii de glorie ai filmului mut — că ar exista o „şcoală americană“. Patru puternice personalităţi: Capra, Ford, Wyler, Lang; două sau trei duzini de reuşite excepţionale sau lăudabile nu parvin să facă din această perioadă o mare epocă. Multiplele promisiuni făcute la începuturile filmului vorbitor nu sînt cîtuşi de puţin ţinute. Încă din 1935 Hollywood dă semne vizibile de oboseală; mai rău chiar, de sterilitate... Cinematograful american încetează să se mai intereseze de timpul în care trăieşte şi de oamenii vremii. Marile evenimente ale anilor 30: criza, şomajul, fascismul, ameninţarea războiului, nu apar în filmele americane decît în mod excepţional sau prin simple aluzii.

1935 este data cînd conjunctura economică şi noul „război al brevetelor" *vorbitoare* vor avea ca efect întărirea controlului marilor grupe financiare asupra cetăţii filmului. „Opt mari" domnesc de-acum încolo asupra Hollywoodului: cinci foarte mari: „Paramount", „Warner", „Loew-M.G.M.", „Fox", „R.K.O.", şi trei mai puţin mari: „Universal", „Columbia", „United Artists". „Cei cinci" totalizează 88% din cifra de afaceri (din care 65% pentru „Paramount", „Warner" şi „M.G.M.". Ei posedă 4 000 de mari săli-cheie şi produc 80% din filmele importante. Împreună cu cei „trei mai puţin mari" ei monopolizează 95% din distribuţie. Aceşti „opt mari" sînt reuniţi în „Motion Picture Producers of America" (M.P.P.A.) [Asociaţia Producătorilor de Filme din America], toţi opt supuşi unui control de cele mai multe ori de gradul 2 sau de gradul 3 al intereselor Rockefeller şi Morgan. Pe deasupra, unii din ei sînt legaţi şi de „W. Randolph Hearst", de „Dupont de Nemours", de „General Motors", de „General Electric" şi de cîteva mari bănci. Marea finanţă americană, stăpînă directă a Hollywoodului, alege, prin oamenii săi de încredere, subiectele filmelor care, înainte de a fi realizate de cineaşti, trebuie să placă unui mic mănunchi de bancheri.

Această organizare se sprijină pe *Codul Pudorii* — mai mult consecinţă decît cauză a controlului. Sentinţele lui ţintesc mai mult chestiunile sociale decît crima şi sexualitatea. Campania organizaţiilor „puritane" (în frunte cu Liga Decenţei) vine să întărească aceste rigori. În ajunul evenimentelor de la Pearl-Harbour ne aflăm într-o situaţie tragică şi totodată paradoxală. Hollywoodul absoarbe în uriaşa lui pîlnie pe cei mai mari actori, pe cele mai bune talente, cvasitotalitatea capodoperelor literaturii mondiale (de la „Bibliothèque Rose" pînă la Shakespeare), şi totuşi nu e în stare să scoată din aceste excepţionale materii prime şi din uriaşele ei capitaluri altceva decît o marfă standardizată.

O extremă diviziune a muncii artistice, o încredere oarbă acordată oamenilor de afaceri şi statisticienilor şi mai ales un riguros „tabu" pus de marea finanţă pe temele atingînd cu adevărat problema omului şi a societăţii, acestea par a fi principalele vicii ale sistemului.

În timpul primului război mondial și în primii ani ai filmului vorbitor, istorica mahala din Los Angeles fusese pentru cinematograf un creuzet clocotitor. Acum, aceste timpuri aparțin trecutului. Hollywoodul devine sub ordinele tehnicienilor marii finanțe, o uriașă *mașină de fabricat cîrnați*, ca să folosim formula găsită de Stroheim și adoptată de englezi pentru denumirea unui anumit gen de cinematograf american. Satîrul cîrnățarului nu cruță nici cele mai bune subiecte, nici pe cele mai puternice personalități: „Pionierii în cizme au cedat locul zarafilor cu ochelari“ — scrie René Clair... Numai „naivii cred că hazardul este acela care în ultimii 20 de ani a împiedicat apariția unui nou Griffith sau al unui nou Chaplin. Și doar în virtutea unei superstiții se mai continuă a se menționa numele realizatorului și scriitorilor unui film american. Cu cîteva excepții, semnăturile lor nu reprezintă mai mult decît iscăliturile care figurează pe biletele de bancă... Sînt nume de funcționari ai unei administrații atotputernice și anonime...“

Rînduri amare și lucide, scrise [1] după o lungă ședere la Hollywood și care caracterizează — vai! — prea bine cea mai mare parte a cinematografului american de la 1935 încoace.

---

[1] În prefața cărții lui Robert Florey, *Hollywoodul ieri și azi*.

XXIV. DECLINUL ŞI RENAŞTEREA CINEMATOGRAFULUI FRANCEZ (1930—1940)

În 1930 toată Franţa cînta *J'ai ma combine* [Am găsit soluţia sau Am şi eu învîrteala mea], refrenul din vulgarul, dar antrenantul film *Roi des resquilleurs* [1] [Regele moftangiilor], realizat de René Pujol şi Pierre Colombier, cu Georges Milton, zis „Bouboule". În discursurile lor duminicale, marii „pontifi" Tardieu, Laval, Briand, Paul Reynaud vor relua acest refren într-o formă mai aleasă: Franţa, datorită înţelepciunii ei, va izbuti să scape de criză şi de şomaj.

Cinematograful împărtăşeşte optimismul oficial. Filmul vorbitor făcuse să crească numărul de producţii, care, de la o medie anuală de 50, trece brusc la 100, apoi la 150. „Pathé Natan" şi „Gaumont — Franco-Film — Auber" domină piaţa cu toate că unii independenţi, ajutaţi de noroc, îşi umflă buzunarele. Dar tabloul are şi umbre. Franţa nu dispune de un procedeu sonor, exploatabil comercial. Ea trebuie să plătească Americii (şi într-o proporţie mai mică Germaniei) redevenţe colosale pentru sonorizarea sălilor de proiecţie şi a studiourilor de producţie, dar aceste sume sînt compensate de cîştigul provenit din încetinirea importului de filme străine în timpul celor cîţiva ani în care „dublajul" e încă necunoscut.

Dealtminteri, America se statorniceşte la Paris. Atotputernica firmă „Paramount", devenită proprietara studiourilor de la Joinville, fabrică filme în versiuni multiple: spaniole, germane, italiene, franceze etc., pentru a aproviziona întreaga Europă. Pe de altă parte, germanii, care din 1925 înjghebaseră o colaborare cu cinematograful francez, îşi intensifică activitatea, finanţînd filme germane la Paris sau turnînd versiuni franceze la Berlin.

---

[1] Resquilleur-ul este şmecherul care intră fără bilet (de teatru, de tren etc.), „pe mofturi", şmechereşte. — *N. T.*

În Franța metodele hollywoodiene dau rezultate mediocre, în ciuda risipei de mijloace folosite. Fuseseră angajați: Marcel Achard, Alfred Savoir, Pagnol, Cavalcanti, Tristan Bernard etc. Casa „Paramount", fluierată în toată Europa, încetează să mai producă și își recheamă la Hollywood statul său major de tehnicieni. Dar ar fi fost o greșeală să se creadă într-o victorie a producției franceze: versiunile franceze de pînă atunci vor fi înlocuite cu o avalanșă de filme americane dublate în franțuzește.

Mulțimea zdrențuită de șomeri hoinărește pe străzile Parisului. Criza e iminentă. Unii mai sperau în vreo *combine* salvatoare. În *Nu comme un verre* [Gol pușcă], film „Pathé Natan" 1932, Milton pariază că o să ajungă milionar pornind de la zero ceea ce și izbutește să facă escrocînd casele de amanet... Unii afaceriști de atunci traduc pilda în fapte. După crahul Oustric, urmează un scandal al caselor de amanet: afacerea Stavisky. Natan, el însuși victimă a „combinelor" sale prea ingenioase, este acuzat de escrocherie și condamnat la închisoare. După „Pathé" este lichidată firma „Gaumont-Franco-Film-Auber".

Inflația producției nu fusese însoțită și de o îmbunătățire a filmelor franceze, chiar cînd regizorul se formase la Hollywood, ca Robert Florey, veteranul Gasnier sau Paul Fejös. Supraviețuitorii anului 1920 păreau să fi renunțat. Baroncelli ecranizează *L'Arlésienne* [Arleziana]; l'Herbier adaptează pe Gaston Leroux, Raymond Bernand pe Daudet *(Tartarin de Tarascon)*, pe Jean Epstein, pe Pierre Frondaie, pe Pierre Benoit. Avangarda nu părea nici ea să stea mai bine. Cinematograful francez dădea impresia că se reduce la René Clair.

Filmul *Milionul* (1931) vine după *Sub acoperișurile Parisului* și îl depășește ca valoare. Intriga e luată dintr-un obscur vodevil compus de Georges Berr și Guillemaud. Acțiunea este aproape identică cu cea din *Pălăria de paie florentină* a lui Labiche. Eroul, pornit în urmărirea unui bilet de loterie cîștigător, este urmărit la rîndu-i pas cu pas de prieteni neîndemînateci sau răuvoitori și de toată trupa de furnizori ai săi: măcelar, lăptăreasă, brutar, tipizați prin cîte un mic obiect caracteristic, ca în vodevilul lui Labiche.

Haina în care se aflase biletul de loterie fusese vîndută unui tenor [1] și urmărirea continuă la Operă. Urmează o forfoteală prin culise, cu certuri, palme, femei leşinate, qui pro quo-uri, bandiţi groteşti. După aceea acţiunea se mută pe scenă, pentru a da loc unei pauze, unei acalmii bruşte, în care se cînta o romanţă sentimentală: *Sîntem singuri*, prilej pentru René Clair de a confunda ironic, cum făcea pe vremuri Feyder, teatrul cu cinematograful. Apoi acţiunea se iuţeşte iarăşi, bătălia devine o îngrămădeală cu „pase“ şi „meleuri“ subliniate în contrapunct sonor de zgomotele unui meci de rugby. Biletul este regăsit. Rezolvată, acţiunea se termină cu o veselă horă generală.

---

[1] Rolul acestui tenor era interpretat de cunoscutul cîntăreț romîn C-tin Stroescu. — *N. T.*

Susţinut de ritmul şi dialogul său, de ironia şi duioşia temei, filmul *Milionul* nu şi-a pierdut nici astăzi farmecul şi prospeţimea. Compus cu o curioasă grijă pentru obţinerea unei armonii în înlănţuirea evenimentelor, *Milionul* e poate cel mai perfect mecanism montat de René Clair.

Filmul *Trăiască libertatea*, (1932) este o lucrare mai pretenţioasă. E vorba de un evadat care ajunge milionar datorită comerţului de gramofoane (exact ca Charles Pathé, deşi aluzia nu este voită şi nu avem de-a face cu un personaj „cu cheie“). Clair urmăreşte aici mai ales să atace pe calea indirectă a comicului unele mari probleme sociale, ca raţionalizarea muncii, maşinismul şi munca „în bandă“ automatizată, pe care o compară cu aceea din închisori.

Această critică socială depăşea oarecum posibilităţile lui Clair. Filmul *Trăiască libertatea* este inspirat din Chaplin (în aceeaşi măsură în care el a inspirat la rîndu-i *Timpuri noi* [1]), dar este cam lipsit de pătrundere şi părţile care se pretindeau profunde s-au învechit repede. Povestirea se termină cu fapta generoasă a capitalistului, om cumsecade care, sedus de frumuseţile vagabondajului şi de farmecul *camping*-ului îşi dăruieşte uzinele lucrătorilor, care dansează şi pescuiesc cu undiţa, în timp ce maşinile lucrează singure. Un asemenea utopism pueril se înrudeşte puţin cu naivităţile din filmul *You can't take it with you* [N-o s-o iei cu tine în rai], în care problema socială e rezolvată prin lecţii de ocarină predate miliardarilor.

Aceste mici slăbiciuni nu exclud graţia şi farmecul. Minunatele decoruri ale lui Meerson, exterioarele luminos fotografiate de Perinal — colaboratorii lui René Clair de la începutul filmului vorbitor — ritmul decupajului, muzica de calitate a lui Auric, toate dau acestei realizări valoare plastică și lirică, iar vesela atmosferă de „băieți buni“, precum și hazul subțire care o învăluie o feresc să cadă în belferismul predicii.

---

[1] Se ştie că un proces de plagiat a fost intentat lui Chaplin de filiala americană a societăţii „Tobis“, producătoarea filmului *Trăiască libertatea*. René Clair a refuzat să susţină această acţiune întreprinsă de un funcţionar al lui Goebbels. Ceea ce însă nu înseamnă că filmul său nu fusese, fără nici o îndoială, un izvor de inspiraţie pentru capodopera lui Chaplin.

Cu filmul *Quatorze Juillet* [14 Iulie] Clair se întoarce la temele lui familiare: balul cu flașnetă, periferia, cîntecele populare, zeflemeaua pariziană, certurile lipsite de răutate. În acest film, Clair face greșeala de a nu se menține în limitele titlului. E regretabil că, după ce descrie cu farmec și inteligență marea sărbătoare națională, se angajează — atunci cînd acțiunea părea terminată — într-o plicticoasă povestire cu apași.

Filmul *Ultimul miliardar* ca și *Trăiască libertatea* abordează probleme importante: inflația, criza economică, dictatura. Pe vremea aceea, cînd cafeaua se arunca în mare, înecarea pălăriilor de paie pentru a opri supraproducția este o caricatură demnă de Chaplin. Dar nici ritmul, nici puterea de invenție nu se mențin. Totuși filmul rămîne la nivelul lui *14 Iulie* și *Sub acoperișurile Parisului*.

Filmul *Ultimul miliardar* va fi un mare insucces comercial. René Clair nu mai trage nădejde să găsească în Franța mijloacele financiare indispensabile pentru a-și păstra „clasa internațională“. El acceptă atunci propunerile lui Alexander Korda și se stabilește în Anglia. Absența sa va dura 12 ani.

Anul plecării lui René Clair este și anul morții lui Jean Vigo. În acești primi cinci ani de cinematograf vorbitor francez, epocă dominată de aceste două personalități, s-au mai înregistrat și alte cîteva realizări izolate: *Jean de la Lune* de Jean Choux, *La Chienne* [Cățeaua] de Jean Renoir, *La Petite Lise* [Micuța Liza] de Jean Grémillon.

Jean de la Lune este teatru bine filmat și bine jucat. Trăgînd învățăminte din acest succes, realizatorii francezi ar fi putut întrece în comedia ușoară pe Lubitsch sau pe Capra. Dar Franța părea — cu excepția lui René Clair — să fi pierdut secretul comicului și al comediei. Renovarea vodevilului presupunea o bună cunoaștere a tipurilor sociale contemporane. Nici un scenarist de talent nu o va căuta, în această epocă de criză, cînd nu-i ardea nimănui să rîdă.

Filmul *Micuța Liza*, realizat de Jean Grémillon, după un scenariu de Charles Spaak, descrie sumbru o lume sumbră: un ocnaș, o fată, cîteva crime. Această reîntoarcere la un oarecare naturalism constituia o anticipaţie faţă de epocă. Din păcate, lucrarea va fi fluierată, cu toate calităţile ei.

Aceeaşi soartă era cît pe-aci s-o aibă şi *La Chienne* [Căţeaua]. Jean Renoir, semnînd de la începutul „vorbitorului", fusese nevoit să adapteze un scurt vodevil de Feydeau: *On purge Bébé* [Bebe ia curăţenie]. Într-o privinţă, Renoir revoluţiona tehnica studiourilor, căci, într-o epocă în care imitaţiile sonore erau o regulă, el înregistra zgomotele direct (de pildă acela al unei conducte de apă). *On purge Bébé*, caricatură din cîteva trăsături, a avut destul succes pentru ca să i se încredinţeze lui Renoir şi realizarea altui film: *Căţeaua*, după romanul unui humorist, La Fouchardière. Aceasta este o sumbră povestire naturalistă: un casier, victima unei prostituate şi a amantului ei, devine hoţ, apoi asasin. Succesul pe care îl avea pe atunci *Îngerul Albastru* nu era străin de alegerea acestui subiect, în care însă Michel Simon s-a dovedit incomparabil mai bun decît Jannings. Prin descrierea exactă a anumitor tipuri, Renoir reîntîlnea naturalismul literar spre care îl făcea să încline formaţia şi temperamentul său.

În *Căţeaua* cuvîntul e folosit din plin în dialoguri sclipitoare (poate prea sclipitoare), integrate într-o excelentă ambianţă sonoră, de pildă gamele stîngace cîntate de pianele mic-burgheze sau şansonetele de pe stradă care comentau asasinatul „căţelei".

Critica era entuziasmată. Dar succesul bănesc a fost mediocru şi Renoir se va întoarce la realizări comerciale, ca anostul vodevil *Chotard & Cie*. În schimb filmul *La Nuit du Carrefour* [Vinerea mare], după Simenon, creează o obsedantă atmosferă de ploaie, iar *Madame Bovary* ar fi fost o perfectă adaptare a lui Gustav Flaubert dacă n-ar fi fost mutilată. Cu farsa anarhistă *Boudu sauvé des eaux* [Boudu scăpat din apă], regizorul lasă să se dezlănţuie ţanţoşa brutalitate a lui Michel Simon. În fond, nici unul din filmele lui din această epocă nu au avut succes comercial.

În pustiul acestor ani negri ai cinematografiei franceze, erau de-ajuns puţină sinceritate, cîteva feţe de copii, simţul vieţii de toate zilele, pentru ca omul să strige: capodoperă! Dar de cele mai multe ori aprecierea e departe de adevăr. Reţinem totuşi mişcătorul (deşi inegalul) *Poil de carotte* [Roşcovanul] [1] de Duvivier, sensibila și fermecătoarea *Maternnelle* de Benoît Lévy și Marie Epstein, unul din cele mai bune filme din acea epocă, și, în sfîrșit, *Tinerețe*, de Lacombe, o dramă fermecătoare, directă, veridică, plină de prospețime, în ciuda pesimismului scenariului, pesimism pe care îl regăsim în *La Rue sans nom* [Strada fără nume] de Pierre Chenal [1]. Era, desigur, o poveste de tip „serie neagră". Dar „negreala" ei avea cu totul alt ton decît în opera unui Jean Vigo, de pildă.

---

[1] Cel mai vestit din romanele marelui humorist francez Jules Renard. — *N. T.*

Filmul *À propos de Nice* (de Jean Vigo) a avut, spre sfîrșitul avangărzii, o putere aproape explozivă. Opera pare cam răsuflată din cauza estetismului ei și a naivului simbolism sexual din unele imagini sau comparații. Dar a fost primul documentar social francez, un documentar care nu constată, ci atacă. O satiră feroce, care pune față în față lînceda trîndăvie a rentierilor mari și mici, tolăniți la soare, extravaganțele modei și frenezia carelor de carnaval, în contrast cu lumea zdrențuită a mahalalelor din vechea Nisă.

În filmul *Zero la purtare*, Jean Vigo își deapănă amintirile unei copilării încărcate. Intern într-o școală întunecată, Jean Vigo, la doisprezece ani, era un băiețel mic și trist. Tatăl său, anarhistul Almereyda, fusese cu puțin timp înainte sugrumat de polițiști în celula în care era deținut pentru „instigații defetiste". Această copilărie tragică explică amărăciunea din *Zero la purtare*. Subiectul s-ar putea spune că transcrie cîntecul școlarilor: „Toate cărțile pe foc și dascălul la mijloc". Este un anarhizat apel la triumful copiilor asupra adulților, dar este mai ales povestea visurilor unui copil persecutat și cu capul plin de amintiri zdrelite. Este o poezie de o rară calitate în scena revoltei din dormitor, cînd fulgii din perne zboară în aer și elevii se mișcă ușor în cămăși albe.

Cenzura respinge filmul învinuit că batjocorește catedra și autoritatea. *Zero la purtare* va fi vizionat numai de publicul „cinecluburilor" astfel că această operă, în buna tradiție a lui Chaplin și Bunuel, n-a putut avea o largă influență.

Nu-i prea plăcuse lui Vigo scenariul din *Atalanta*. Dar îl acceptă, probabil din cauza mediului popular și a unui subiect destul de literar. Tînăra nevastă a unui bătrîn marinar, pe jumătate nebun, proprietarul unui şlep, se plictisea pe vas în compania acestuia. Îl părăseşte şi pleacă la Paris. Pe urmă cei doi soţi se regăsesc şi se împacă.

---

[1] Producția lui Pierre Chenal în Franța, pînă în 1940, este inegală: *Răsculații de pe Elseneur*, *Ultima cotitură* (Le Dernier tournant), *Alibi* etc. Filmul său cel mai cunoscut, *Crimă și pedeapsă* (1934), este inspirat direct din expresionismul german.

Unele episoade sînt cam forţate, ca, de pildă, „numărul“ clovnului Margaritis într-un bal popular, exhibiţiile lui Michel Simon într-o speluncă suprarealistă, cu automate şi mîini tăiate, plonjoanele soţului care revede în apa canalului chipul soţiei dispărute.

Vigo e mult mai mişcător atunci cînd lasă deoparte moda literară din 1933 şi descrie realitatea fără artificii: malurile canalului de-a lungul căruia trece o nuntă caraghioasă şi înduioşătoare, un peisaj de periferie pustie, traiul pe bordul şlepului, o prăvălie de fonografe la mahala. În asemenea tablouri Vigo se arată poet genial, un Rimbaud al cinematografului.

Marile lui realizări, care se trag din documentarul de avangardă, ne fac să deplîngem moartea timpurie a acestui poet al cinematografului, la numai 29 de ani, lăsînd neîmplinită promisiunea unor opere care ar fi putut întrece pe acelea ale celor mai mari contemporani ai săi.

* * *

La moartea lui Vigo, producţia franceză pare a fi în plin declin. Numărul de filme scăzuse în doi ani cu 30%. Străinii stabiliţi pentru un scurt timp în Franţa o părăsesc. Korda pleacă în Anglia, Fritz Lang şi Pommer în America. O dată cu ei, cinematograful francez pierde ceva din cosmopolitismul său, pe care Paul Morand, unul din profitorii acestui cosmopolitism, îl caricaturizase într-un josnic pamflet: *France la Douce* [Franţa cea dulce]. Locul monopolurilor franceze, al vastelor combinaţii internaţionale, îl iau acum nişte înjghebări meşteşugăreşti, fără amploare, cu cecuri neacoperite, cu societăţi fantomă instalate în odăi mobilate, cu producţii fără capitaluri, fără responsabili, uneori dînd faliment, alteori fiind adevărate escrocherii.

În fond însă, domnia „negustoraşilor“ a avut mai puţine inconveniente decît aceea a „cadavrelor vii“, a coloşilor în putrefacţie. Debutanţi ca Marcel Carné sau izgoniţi ca Jean Renoir pot întreprinde opere noi, cum prea bine zice doctorul Roger Manvell: „Din fericire, falimentul celor mai mari societăţi din 1935 a dat posibilitatea producătorilor şi realizatorilor independenţi să facă filme. Aceste filme, cu tot numărul lor relativ redus, au dus la întemeierea faimoasei şcoli franceze pe care am putea-o numi poetico-realistă" („Film" 1945).

O eră nouă avea să înceapă. Debutul ei este reîntoarcerea lui Jacques Feyder.

Marele realizator pierduse la Hollywood cinci ani, în timpul cărora nu i se permisese să se ridice deasupra producţiei comerciale: *Si l'empereur savait ça* [Dacă ar şti împăratul], *Spectrul verde* (1930). Reîntors pe vechiul continent, va realiza în 1934 *Le Grand jeu* [Jocul cel mare].

Scenariul (scris de el şi de Spaak) este învechit. Legiunea Străină, iubirile acestor soldaţi, certurile lor sînt astăzi (şi erau chiar de pe atunci) accesorii de melodramă. Dar intriga e ingenioasă (bazată pe o falsă recunoaştere) şi e un bun pretext pentru a descrie realităţile vieţii coloniale: cîrciumi, absint, cărţi de joc slinoase, zăpuşeală, muscărie, boemă, aventuri ieftine, abrutizare. Filmul înfăţişează mai ales tipuri de rataţi şi declasaţi, tipuri care vor deveni curînd eroii favoriţi ai cinematografului francez.

Un alt film din aceeaşi vreme, *Pension Mimosas* [Pensiunea Mimosas], întrece în valoare *Jocul cel mare*. Este o operă perfectă, căreia nici astăzi nu i se poate afla vreo pată. Ea aduce în faţa ochilor noştri anumite pături sociale care trăiesc de pe urma jocurilor de noroc: crupierii de la Monte-Carlo şi „mediile" pariziene de cartofori, la care se adaugă dragostea tulbure a unei Fedre moderne (Françoise Rosay) pentru fiul său adoptiv (Paul Bernard). Toate tarele sociale sînt zugrăvite cu măiestrie desăvîrşită de penel. Exactitatea se aplică şi la decoruri, adevărate personaje ale dramei: o pensiune de familie pentru jucători, sala cea mare a Cazinoului, Şcoala de crupieri, o cîrciumioară deocheată de la periferie. Filmul nu are un deznodămînt fericit: banii cîştigaţi la ruletă pentru a salva pe un decăzut nu-l vor împiedica să se sinucidă. Dar orice fel de „răscumpărare de păcate" ar fi sunat fals, convenţional. În afară de iubirea pasionată, ce alt sentiment nobil ar fi putut oare încăpea în povestirea lui Feyder, cu oamenii ei atît de asemănători acelora pe care Vigo, în *À propos de Nice*, îi stigmatizase pentru ridicolul şi meschinăria lor?

Clienţilor „Pensiunii Mimosas" Feyder le-ar fi preferat *un conflict între muncitori şi patroni*[1]. Dar toate uşile i se închideau în nas ori de cîte ori propunea asemenea proiecte. Pînă la urmă va fi constrîns la melodrame, desfăşurate într-un cadru uneori pitoresc, însă totdeauna mediocru. Să nu ne mire deci că-l vom vedea copleşit nu de pesimism, ci de o lucidă amărăciune...

---

[1] Cităm aci sau parafrazăm concluziile lui Feyder din cartea sa: *Cinematograful, meseria noastră* (Skira, 1944).

Cu cele două filme sus pomenite, Jacques Feyder devine cap de coloană în noua şcoală franceză. Începînd din 1935, şcoala grupează pe Jean Renoir, pe Marcel Carné, pe Julien Duvivier. În acest curent, pe care-l putem numi *realist* — sau mai exact *naturalist* — descoperim influenţe diverse. În primul rînd fireşte, influenţa unora din propriile filme ale lui Feyder, ca, de pildă, *Crainquebille*, *Thérèse Raquin;* apoi influenţa anumitor tradiţii luate de la Zecca, Feuillade sau Delluc; în sfîrşit, în oarecare măsură, influenţa învăţăturii lui René Clair şi a lui Jean Vigo. Dar, vrînd-nevrînd, naturalismul francez este îndatorat cît de cît şi unui om de teatru, pe atunci foarte desconsiderat de cineaşti: Marcel Pagnol.

Acest autor, care avea succes pe atunci, vedea în filmul vorbitor un mijloc de a vîrî teatrul „în cutii de conserve", ceea ce i-ar îngădui să-l distribuie la foarte mulţi cumpărători. Părăsind corabia putredă a casei „Paramount", el îşi va pune în practică teoria cu filmele *Marius* şi *Fanny*. Aceste benzi fuseseră turnate în dispreţul cinematografiei propriu-zise. De aceea criticii le vor întîmpina cu indignare, atacînd însă mai mult pe autorul scenariului decît pe realizatorii cinematografici: Alexander Korda pentru *Marius* şi Marc Allegret pentru *Fanny*. Acesta din urmă, înzestrat dacă nu cu prea multă vigoare în tot cazul cu mult gust, terminase de curînd o *Ma'mzelle Nitouche* plină de farmec şi graţioasă vioiciune.

Succesul material al filmelor *Marius* şi *Fanny* îi va permite lui Pagnol să devină producător. Curînd el va înceta să mai pună „în cutii de conserve" pe autorii repertoriului (Émile Augier, Eugène Labiche etc.), şi va realiza el însuşi filme, cu scenarii scrise tot de el anume pentru ecran. Dacă filmul *Cesar* a fost mediocru, *Merlusse*, în schimb, a avut miez, *Joffroy* este un fel de *fabliau*[1] ţărănesc. Prin îndrăzneala lui brutală, prin exactitatea descrierilor de moravuri are o valoare mai mult decît pitorească. Iar *Angèle* (1934) a fost poate unul din cele mai bune filme de la începutul „vorbitorului“. Fără îndoială, Pagnol continuă să desconsidere tehnica, lacună compensată din plin de frumosul text al dialogului, de justeţea tonului, de autenticitatea decorurilor (de cele mai multe ori naturale), de omenescul caracterelor şi perfectă regie a unor excelenţi actori: Delmont, Orane Demazis şi mai ales Fernandel, artist de mare clasă pe care prea des regizorii francezi îl coboară la clovnerie.

---

[1] Gen de povestire realistă, în versuri şi cu caracter popular, practicat în evul mediu. — *N. T.*

Filmul *Angèle* trezea mari speranţe, cărora Pagnol nu le va răspunde aproape de loc. El nu va da decît vreo cîteva lucrări mediocre ticluite în grabă şi, poate, cîteva filme demne de reţinut: *Regain* [Iarba crudă] (1937), adaptare după un roman de Giono, *Joffroy* şi *Angèle*, o predică pentru „reîntoarcerea la ogor“, cam lungă şi prost jucată. *Nevasta brutarului* este un film cu efecte totodată tari şi savuroase. Raimu are aci o creaţie puternică. Totuşi, filmul rămîne la nivelul unei glume. Cel mai mare succes l-a avut în Statele Unite.

Ceea ce i-a lipsit lui Pagnol este nu atît dorinţa de a face „o treabă cu adevărat cinematografică“, ci hotărîrea fermă de a arunca la coş veşnicile lui poveşti cu femei vinovate sau cu fete-mame şi invariabilul mediu de negustoraşi marsiliezi sau de chiaburi provensali. Aşa că nu trebuie să ne mirăm dacă în 1940, într-un film din această serie, *La Fille du puisatier* [Fata fîntînarului sau Patricia], îl vedem cum, fără efort, introduce ca moralitate a povestirii discursul mareşalului Pétain implorînd armistiţiul!

Cu toate cusururile şi lipsa lui de orizont, Pagnol demonstrase că mult mai uşor poţi, rămînînd *naţional*, să ajungi la o clasă *internaţională*. Succesul obţinut în străinătate de filmele lui, bune sau rele, contrastează cu eşecul marilor combinaţii cosmopolite montate cam în aceeaşi vreme în Franţa, ca, bunăoară: *Les Aventures du roi Pausole* [Aventurile regelui Pausole], de rusul emigrat Granovski, sau *La Bataille* [Bătălia], după Claude Farrère, film franco-ceh, realizat de Farkaş, cu Anabella şi Charles Boyer, sau chiar *Don Quichotte* a lui Pabst.

Pagnol încredinţează lui Jean Renoir realizarea filmului *Toni*, lăsîndu-i o libertate de care Renoir nu se mai bucurase la alţi producători. Povestea este banală, cotidiană: o crimă pasională şi o semieroare judiciară care se termină cu uciderea unui muncitor străin de către un ţăran care-l priveşte cu duşmănie. Scenariul se inspiră dintr-un fapt real, luat din cronica judiciară şi reconstituit după declarațiile martorilor. Dar acesta îi permite lui Renoir să abordeze mediul muncitoresc, aproape ignorat de cinematografele americane și franceze. El alege una din problemele cele mai arzătoare: mîna de lucru străină. Aplicînd unei pături sociale riguros definite metodele instinctive ale lui Pagnol — și cele foarte conștiente ale cinematografului rus — Renoir găsește măreția discretă și simplitatea tonului care lipsiseră în tentativele sale anterioare: *Nana* și *Cățeaua*. Datorită acestui atribut, *Toni* este una din rarele opere ale naturalismului cinematografic francez care este cu adevărat realistă. Aici crima e un accident, nu un scop. Important este de asemenea și faptul că societatea este zugrăvită aici în mod veridic și, totodată, cu o perfecțiune a imaginii plastice care coboară direct de la Renoir-tatăl.

Toni, al cărui succes comercial a fost mediocru, rămîne un film-cheie, o cotitură importantă atît pentru autor cît și pentru cinematografia franceză ca atare. Influența lui se prelungește încă și azi în cinematograful italian... Cu *Toni* și cu *Pensiunea Mimosas* începe renașterea cinematografului francez, renaștere la care în zadar făcea apel Delluc, cu cincisprezece ani în urmă.

Dar 1935 nu este numai data acestor două filme. Franța, moleșită de prosperitate, apoi abătută de criză, se redeșteaptă sub șocul din februarie 1934. Mai întîi se revoltă, apoi se regrupează. Un mare curent popular atrage după sine un mare număr de intelectuali. Strigăte de speranță — categorisite cu dispreț „lozinci" — pătrund în incintele nesonorizate ale studiourilor.

Le crime de Monsieur Lange [Crima domnului Lange] de Jean Renoir și *La Belle equipe* [Frumoasa echipă] de Duvivier sînt „filme-martor" ale anilor 1935—1936, ani de cuceriri și de optimism. Cinematograful francez ajunge, în fine, în pas cu vremea. *Crima domnului Lange* înfățișează, pe un scenariu de Prévert și Renoir, un cartier mărginaș parizian, atelierul unei spălătorese, o mică imprimerie, un scriitor nevoiaș și doi portari, soț și soție... Un afacerist veros vrea să-i amăgească pe toți acești oameni de treabă. Dar ei se întovărășesc într-o cooperativă și pînă la urmă triumfă. Crima aici este doar o hiperbolă. Esențialul e lupta și unirea acestor oameni. Bunătatea, farmecul, drăgălășenia, verva, apoi foarte mult umor au răscumpărat cele cîteva lipsuri tehnice.

Renoir, după *Monsieur Lange*, voia neapărat să realizeze un nou film, după un scenariu de Charles Spaak, *Frumoasa echipă*. Dar

Duvivier, care cumpărase acest subiect, îl va ecraniza el și va realiza unul din cele mai bune filme ale sale. Julien Duvivier își începuse cariera în 1919 cu un film de cow-boy turnat în Correze[1]: *Haceldama* sau *Prețul sîngelui*, acestuia îi urmează un adevărat puhoi de producții comerciale: romane de Henry Bordaux, melodrame proaste.

„Vorbitorul" îi oferă lui Duvivier mijloacele care îi lipseau în filmul mut. Succesul lui *Roșcovanul* este urmat de altele: un *David Golder*, cam grosolan, dar foarte abil realizat; apoi ingenioase romane polițiște: *Cinq Gentlemen maudits* [Cinci gentlemeni blestemați], *La Tète d'un homme* [Capul unui om], un pompos *Golgotha*. Filmul *Drapelul* le depășește pe toate. Este o operă de mare clasă. Scenaristul, Charles Spaak, regăsise într-un roman de Mac Orlan pe soldații Legiunii Străine din precedentul său succes *Jocul cel mare*. Acțiunea se desfășoară printre trupele din Marocul Spaniol. Regia este abilă și plină de nerv, mai ales în încăierări și lupte, care depășesc în valoare episoadele sentimentale.

În *Frumoasa echipă* mai mulți șomeri înființează cu banii cîștigați la loterie o cooperativă, o cîrciumioară la periferia Parisului. Silințele lor sînt gata să izbutească, în clipa în care vine un jandarm, cu duhul blîndeții, să execute expulzarea unuia din asociați, un străin persecutat de guvernul din țara lui. Această spărtură provoacă altele, iar pînă la urmă întreprinderea dă greș.

Ca și Renoir, Duvivier pune în scenă muncitori și găsește și actorii capabili să-i interpreteze: Aimos, Jean Gabin, Vanel. Dar deznodămîntul — destrămarea întreprinderii — are un tîlc echivoc. Ce concluzie să tragem ? Că un grup de muncitori nu-și poate făuri fericirea și prosperitatea în marginea societății ? Sau că, invers, destinul face să fie sortit neizbînzii orice efort colectiv și sincer ? Greu de hotărît într-o asemenea alternativă. Cu atît mai mult cu cît Duvivier va rezerva acest final pentru publicul distins de pe Champs-Elisées, iar pentru sălile populare va ticlui o versiune optimistă: ultimii membri ai cooperativei (Gabin, Vanel), în loc să se ucidă între ei pentru o decăzută femeie (Viviane Romance), o vor alunga și vor deveni astfel niște negustori respectați cărora le merge bine negustoria.

---

[1] Departament din Franța. — *N. T.*

Cu toată această ambivalenţă puţin uzitată, filmul *La Belle equipe* are un caracter popular, foarte diferit de predicile lui King Vidor, care tratează şi el problema şomajului în *Pîinea noastră cea de toate zilele*. La realizatorul american, întreprinderea se loveşte numai de piedicile puse de natură. În Franţa, ea se izbeşte mai ales de dificultăţile sociale.

Frumoasa echipă conţine scene excelente: uimirea parizienilor în faţa păduricii însorite a cîrciumioarei, prietenii care se culcă pe olane pentru ca uraganul să nu le zboare acoperişul, furia şomerilor cărora li se taie electricitatea, dialogul lor în faţa unui afiş care spune: „Faceţi sporturi de iarnă, stocaţi sănătatea". Filmul *Frumoasa echipă*, ca şi *Crima Domnului Lange* este aproape o revendicare. Şi este semnificativ că şi în *Golem* (film, de altfel destul de mediocru, realizat la Praga), Duvivier nu face, ca în vechiul film al lui Wegener, din Golem o maşină revoltată împotriva propriului ei inventator, ci, dimpotrivă, o forţă care eliberează un popor oprimat...

Opera lui Renoir, mai consecventă decît a lui Duvivier, se dezvoltă ca un tablou al Franţei contemporane, potrivit unui scop dinainte stabilit şi asemănător celui al lui Zola din *Les Rougon-Macquart*.

Les Bas-Fonds [Drojdia oraşelor], 1936 (realizat de el în urma filmului de propagandă electorală a Partidului Comunist: *La vie est à nous* [A noastră e viaţa]) nu se înscrie în acest plan general[1], fiind o operă minoră. În schimb *La Grande illusion* [Iluzia cea mare] este un film foarte mare. Scenaristul său, Charles Spaak, a colaborat la aproape toate marile succese franceze dinainte de război şi a avut asupra realizatorilor lor o influenţă considerabilă. În acest film el foloseşte cu prisosinţă amintirile lui Jean Renoir, prizonier într-un *Oflag* (lagăr de ofiţeri) între 1916 şi 1918.

Filmul *Iluzia cea mare* este întrucîtva iluzia combatanţilor care crezuseră că acest război va fi ultimul şi camaraderia din tranşee va subzista şi în timp de pace, în ciuda contradicţiilor sociale. Învăţătura filmului mai este şi aceea că, peste capul guvernelor şi conflictelor dintre naţiuni, clasele de acelaşi fel se înţeleg. Astfel, marchizul de Boieldieu (Fresnay) este mai aproape de junkerul von Rauffenstein (Erich von Stroheim) decît de mecanicul Maréchal (Jean Gabin). Şi, invers, cu toată bariera limbilor deosebite, Maréchal, om din popor, se înţelege mai bine cu ţăranca germană (Dita Parlo) decît cu tovarăşul său de evadare, un bancher (Dalio). Cînd acest film este reeditat în 1946, pacifismul său apropiat de acela din *Tragédie de la mine* [Tragedia minei] a fost înţeles cam greşit. S-a crezut că adevărata (şi involuntara) *mare iluzie* era tocmai să crezi că se poate fraterniza cu foştii nazişti. În realitate, filmul este foarte departe de a fi predicat cu anticipaţie „colaborarea" cu hitleriştii. Ca dovadă că Goebbels a fost primul care nu s-a lăsat amăgit şi a interzis filmul nu numai în cel de-al III-lea Reich, dar şi în Italia şi, mai tîrziu, în Franţa ocupată.

---

[1] De contemporaneitate şi realism. — *N. T.*

Renoir reluase în acest film stilul sobru, cvasidocumentar din *Toni*, fără totuşi a-l lipsi de simţ plastic. El nu uită frumuseţea formei, dar o subordonează întotdeauna subiectului. Pentru a situa personajele cît mai bine în mediul lor, le leagă de decoruri naturale şi foloseşte cel mai des (de la *Madame Bovary* la *Regula jocului)* obiective fotografice care să cuprindă toată profunzimea cîmpului, dînd aceeaşi claritate prim-planurilor cît şi planurilor depărtate.

Această revenire la o tehnică veche — pe nedrept criticată pe atunci — deschide largi posibilităţi pe care Renoir avea să le dezvolte sistematic în *Bestia umană*, cu mult înainte de *Cetăţeanul Kane* al lui Orson Welles.

Dar pe Renoir nu-l preocupă atîta claritatea planurilor îndepărtate cît autenticitatea tipurilor sociale. De aceea, cînd vorbim de şcoala franceză dinainte de 1940 sîntem mai tentaţi să analizăm personajele decît tehnica. Această predominanţă, care deosebeşte şcoala franceză de vechile şcoli germane, îi aduce succesul ei internaţional. *Iluzia cea mare* arată cu adevărat un mecanic, un bancher, un aristocrat şi mai ales un junker. La acesta din urmă găsim îmbinate o sentimentalitate care-l face să se înduioşeze în faţa unei muşcate rupte şi o rece cruzime care îl face să doboare cu focuri de revolver pe un cîntăreţ de flaut care îşi permisese să glumească cu dînsul... Aceste studii de caracterizare socială provin, în parte, de la filmele ruseşti, dar şi de la vechile opere ale lui Stroheim, ba chiar mai de departe, de la naturalismul literar şi de la pictura impresionistă.

Căutarea de secrete impresioniste domină *Une Partie de campagne* [O plimbare la ţară]. Această amară şi scurtă idilă, care transcrie o nuvelă de Maupassant, nu va fi gata decît în 1945.

Renoir o abandonase pentru a întreprinde o lucrare plină de pretenţii, *Marsilieza*.

Filmul fu atacat din considerente mai mult politice decît artistice. Nu a fost o mare realizare, cu toată frumuseţea unor fragmente, cum sînt, de pildă: prezentarea regalităţii la Versailles, unde garda păşeşte pe covoarele de preţ ale luxoaselor anticamere; un Ludovic XVI inteligent, sensibil chiar, atunci cînd nu e monarh; emigrarea de la Coblenz, văzută cu o cruzime aproape stroheimiană; *maquis*-ul unde se refugiază marsiliezii; şedinţa de la club unde vorbeşte o *tricoteuse* patetică şi simplă; cucerirea Tuilleriilor, scenă de mare stil. Latura cea mai slabă a filmului este construcţia dramatică. Nu ziua de 10 august, care ar fi trebuit să rămînă o simplă etapă a luptei, ci ziua bătăliei de la Valmy, locul unde au fost definitiv înfrînte armatele străine ale emigraţilor, e data care dă sensul Marsiliezei. În film, această bătălie ar fi trebuit să fie o apoteoză. În fapt a fost redusă la cîţiva oameni care înaintează confuz prin ceaţă...

Şcoala franceză va evolua după aceea semnificativ. Desfăşurarea războiului din Spania îngrijorează unele spirite care trec de la mari speranţe la oboseală şi scepticism. Tonul întunecat şi descurajat va caracteriza după 1937 majoritatea filmelor franceze. Aceste sentimente însă nu se identifică cu amărăciunea pe care o va arăta Feyder în ultimul său film francez dinainte de război: *La Kermesse héroïque* [Chermesa eroică].

Scenariul fusese inspirat lui Feyder şi Bernard Zimmer de o nuvelă scrisă de Charles Spaak în 1929, într-o epocă cu totul diferită de noua perioadă premergătoare războiului care începea atunci. Pe Feyder îl interesau mai ales splendorile plastice ale vechilor maeştri flamanzi: Breughel, Jordaens, Frans Hals etc. Este o farsă piperată, petrecută la începutul ocupaţiei Flandrei, unde soseşte un mic detaşament de trupe spaniole care îi terorizează pe burghezii speriaţi de posibilitatea a mii de atrocităţi. Bărbaţii se ascund, dar nevestele înlătură primejdia chefuind cu ocupanţii, chipeşi militari răsăriţi deodată în mediocritatea vieţii lor de toate zilele.

La Paris şi Berlin filmul nu provoacă nici un incident. Dar în Flandra naţionaliştii dezlănţuie împotriva lui violente manifestaţii, acuzînd filmul produs de „Tobis“ că slujeşte propaganda germană. Ceea ce era cu totul străin de intenţiile realizatorului. Filmul, e adevărat, reflecta un străvechi pacifism, fără ca acesta să fie neapărat o propagandă pentru „colaboraţionism“ (la care, fie zis în treacăt, vor adera cinci ani mai tîrziu adversarii *Chermesci*...). De altfel, Goebbels se va grăbi să retragă în 1939 filmul din circulaţie şi-l va interzice în toată Europa ocupată, pe toată perioada războiului.

Filmul rămîne în primul rînd, şi mai ales, un somptuos divertisment, pe care îl desăvîrşesc uimitoarele decoruri ale lui Lazare Meerson, splendida fotografie a lui Henri Stradling, bogatele costume ale lui Benda şi perfecta interpretare a artiştilor: Françoise Rosay, Alerme, Louis Jouvet. Cu *Chermesa* Feyder reînnoieşte filmul istoric. Dar modelul, admirat peste tot, nu este imitat: Franţei îi lipseau mijloacele; Americii, tradiţia.

După acest succes, realizatorul, sedus de propunerea lui Alexander Korda, pleacă în Anglia să dirijeze jalnicul *Le Chevalier sans armure* [Cavaler fără armură]. După aceea turnează în Germania *Gens du voyage* [Lume călătoare], remarcabil tablou al vieţii de circ, alterat însă de erori de distribuţie şi de un scenariu prea melodramatic. Feyder se va retrage tocmai în momentul cînd şcoala franceză avea să triumfe. Unii din discipolii lui vor transforma lucida amărăciune a maestrului într-un pesimism instinctiv şi desperat...

Putem prenumăra în acest curent cele mai bune filme ale lui Duvivier: *Pépé le Moko*, *Carnet de bal*, *La Fin du jour* [Sfîrşitul zilei]; apoi pe cele ale lui Marcel Carné: *Jenny*, *Quai de Brumes*[1] [Cheiul ceţurilor], *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève* [Se face ziuă], care sînt debuturile strălucitoare ale acestui regizor. Influenţa lui Feyder se îmbină aci cu aceea a *Kammerspiel*-ului, cu aceea a expresionismului, a lui Murnau, Sternberg... Şi, într-o largă măsură, pesimismul francez venea şi de la modelele americane.

În *Pépé le Moko*, de pildă, opera sa cea mai plină de nerv şi mai perfectă, Duvivier reia cu fidelitate unele procedee din faimosul *Scarface* al lui Howard Hawks. *Pépé*, gangster francez, este frate bun cu eroul american pe care îl întruchipase Paul Muni. Complicii săi au ticuri şi gesturi personale, copiate după cele pe care Hawks le impunea acoliţilor lui *Scarface*. Acest împrumut direct al unor mijloace americane nu-l împiedică totuşi pe Duvivier să fie original. El reeditează subiectul şi tipurile respective, transportîndu-le din fundurile drojdiei newyorkeze în mediul pitoreştii Casbah din Alger. În fond, asemănarea dintre cei doi eroi este mai mult aparentă.

---

[1] În Romînia filmul a avut titlul *Suflete în ceaţă*. — *N. T.*

Scarface, care apasă cu chef şi voie bună pe trăgaciul pistolului său automat, întruchipează o forţă cuceritoare şi sălbatică. Pépé este, de la început, un învins. Nu de poliţia care îl urmăreşte în refugiul său din Casbah, ci de el însuşi, de nostalgia caldarîmului parizian, de dragostea înfocată pentru o femeie, de idei negre, de urît şi plictiseală, de ticăloşia vieţii, într-un cuvînt, de fatalitate.

În finalul filmului, destinul îl doboară pe Pépé în faţa unei gratii care îl desparte simbolic de vaporul, ce tocmai trebuia să-l ducă, împreună cu iubita, departe, spre alte meleaguri, spre vastul „aiurea". În anii 20, moda evadării, a plecării, dominase o parte a literaturii franceze şi o găseam şi în unele filme; astfel, Pagnol, în *Marius* — vulgarizînd o tradiţie lansată de Arthur Rimbaud[1] — îşi încheia drama cu o plecare. Pépé nu mai poate să se îmbarce; sinuciderea sa este o soluţie, un deznodămînt, într-un fel atingerea ţelului....

Carnet de bal (1937), al cărui succes comercial a fost mai mare decît al lui *Pépé le Moko*, este un film cu „sertare"[2]. O văduvă, călăuzindu-se după un vechi „carnet de bal", pleacă în pelerinaj pentru a trece în revistă şapte sau opt destine omeneşti, regăsind cu 20 de ani mai tîrziu pe vechii ei pretendenţi. Toţi sînt acum nişte rataţi, care au uitat de dragoste şi de ideal, devenind fie doctor care practică ilegal medicina (Pierre Blanchar), fie micburghez abrutizat (Raimu), fie ucenic de frizer imbecil (Fernandel), fie escroc (Louis Jouvet), fie alpinist profesionist (Pierre-Richard Wilm). Religia ar fi poate o soluţie, dacă discursurile călugărului (Harry Baur) ar fi fost mai convinse şi mai convingătoare. În acest film foarte inegal, cele mai slabe pasaje sînt acelea în care se vorbeşte de ideal (Harry Baur, P.R. Wilm), iar cea mai bună parte este aceea în care apare eroul cel mai josnic şi mai decăzut (Pierre Blanchar).

L' Homme du jour [Omul zilei] (1936), *Trăsura fantomă* (1939), *Toute la ville danse* [Tot oraşul dansează] (1938) — somptuos divertisment realizat la Hollywood — au prea puţină importanţă în opera lui Duvivier. Dar *La Fin du jour* (1939) este caracteristic.

---

[1] Mare poet francez care, deşi celebru la numai 23 de ani, pleacă, se face nevăzut şi multă vreme nimeni nu va mai şti nimic despre dînsul. — *N. T.*

[2] „Film cu scheciuri" sau film „pe bază de panouri". — *N. T.*

În scenariul făcut de Spaak și Duvivier, orice plecare este cu neputință, eroii — bătrîni actori în retragere — sînt încolțiți de moarte și de decăderea fizică: agitația frenetică a acestor bătrîni este asemănătoare celei a unor șoareci otrăviți... Opera, pe alocuri excelentă, este dominată de o atmosferă de chin, surdă și grea.

Seria de filme realizate pe atunci de Marcel Carné pe dialoguri scrise — cu mici excepții — De Jacques Prévert, se deosebește în multe privințe de ideologia lui Duvivier. Carné, după ce este pe rînd autor de jurnale cinematografice, documentarist, asistent al lui Clair și Feyder, debutează în 1936 cu *Jenny*. Françoise Rosay joacă rolul unei mame rivală a propriei sale fiice, o Fedră modernă asemănătoare eroinei din *Pensiunea Mimosas*. Această sumbră melodramă naturalistă, cu o intrigă prea convențională, nu are alte merite decît calitatea dialogurilor, veracitatea tipurilor alese și arta tînărului realizator. Françoise Rosay va fi vedeta filmului *Drôle de drame* [Ciudată dramă] (1937), fantezie glacială, ingenioasă și laborioasă, în care poezia — o poezie obținută cu orice preț — frînează rîsul. Acestui semiinsucces îi va urma triumfalul *Suflete în ceață* (1938).

Scenariul scris de Prévert, adaptare foarte liberă a unui roman de Pierre Mac Orlan, a cărui acțiune se desfășura în 1910, în Montmartre, în cabaretul *La iepurele iute de picior*, între apași și pictori, va fi mutat în zilele noastre, într-un mare port, Le Havre, poate ca un omagiu adus filmului lui Sternberg *Docurile din New York*, de la care, poate, se inspirase Carné. Eroii săi sînt un dezertor, un cîrciumar, o fată pornită pe calea pierzării, un patron de bazar. Ei vor ține discursuri în limba artiștilor din Montmartre, sau, mai degrabă, a intelectualilor din Saint-Germain-de-Près.

Dezertorul, criminal de ocazie, ajunge la Le Havre, încercînd să fugă din Franța. Aci întîlnește dragostea. Idila e stînjenită de două canalii. Pe unul din adversari eroul nostru îl omoară, dar cade sub gloanțele celuilalt, înainte de a se putea îmbarca pe simbolicul vapor care să-l ducă spre vastul „aiurea“.

Eroii lui Duvivier sînt victimele destinului sau, mai rar, instrumentele acestuia. În *Suflete în ceață*, Carné și Prévert deosebesc pe cei buni de cei răi. Cei buni, dacă devin criminali, o fac numai accidental, din revoltă sau din dragoste. Cei răi — spre deosebire de primele lor modele, gangsterii americani — au toate viciile, și mai ales lașitatea, înșelăciunea, rapacitatea.

În *Suflete în ceață*, destinul capătă uneori înfățișare omenească, așa cum este pictorul vorbăreț și mai ales vagabondul, un coate-goale a cărui misiune este să-l ducă pe erou spre dragoste și moarte...

Dialogul strălucitor și plin de poezie al lui Prévert, muzica lui Maurice Jaubert, decorurile lui Trauner, fotografia lui Schuftan, remarcabila interpretare a cuplului Jean Gabin — Michèle Morgan, la care se adaugă Michel Simon și Pierre Brasseur, fac din *Suflete în ceață* una din culmile cinematografului francez. Carné a urmărit să obțină o realizare asemănătoare cu *Hôtel du Nord*, fiind însă împiedicat să-și atingă scopul de o proastă distribuție și, mai mult încă, de absența lui Prévert, pe care nu-l putea înlocui Henri Janson cu dialogul său găunos bulevardier. Unele scene sînt totuși impregnate de acea sumbră poezie a periferiei pariziene, care îl emoționează atît de tare pe Carné...

Le Jour se lève [Se face ziuă] [1] (1939) depășește chiar *Suflete în ceață* prin precizia tîlcului său. Chiar de la primele imagini semnificația e clară. Eroul (Jean Gabin) comisese o crimă. Poliția îl urmărește și îl înconjură. El nu va putea scăpa destinului său. Închis într-o cămăruță, nu poate evada, decît în amintiri. Moartea trebuie să fie pedeapsa revoltei sale împotriva acestei vieți și a ticăloșiei oamenilor. Sinuciderea revoltatului încercuit și fără scăpare amintește de Sternberg și de *Nopțile din Chicago*. Dar dincolo de Sternberg, autorii Carné și Prévert regăsesc *Kammerspiel*-ul. Eroul stă în această cameră închisă, mobilată cu accesorii simbolice — o broșă, un ursuleț de pluș, urmele gloanțelor pe pereți, și mai ales soneria acelui fatal deșteptător, care în finalul dramei, va zbîrnîi pentru a vesti cadavrului, cu un umor sinistru, că s-a „făcut ziuă". În fine, un orb, parcă luat direct din *Denunțătorul*, bîjbîie pe scări în clipele cînd furia va mîna spre crimă...

Mai mult chiar decît *Suflete în ceață*, acest film avea să scape de „băieții răi", criticîndu-i. Boemul degradat, întruchipat de Jules Berry, este cauza tuturor nenorocirilor care cad pe capul cinstitului lucrător metalurgist, Jean Gabin. Dar acest proletar gîndește și vorbește ca un obișnuit al cafenelelor literare. „Semeni cu un pomișor" — spune el fetei pe care o iubește. Și mai departe: „Ascultă, toată lumea doarme... Este ca și cum toată lumea ar fi moartă. Ce minunat ar fi dacă toată lumea ar fi moartă și-am rămîne numai noi doi, singuri, să ne iubim“ [1]. Prezența oamenilor strică totul și distruge dragostea. Cînd oamenii — tovarășii săi de lucru îl cheamă pe el, pe lucrătorul ajuns asasin și urmărit de poliție, ca să-i spună că e băiat bun și că, poate, totul s-ar putea aranja, el îi respinge într-un acces de furie aproape dementă. Nu. El știe. *A înțeles*. Și se va sinucide.

---

[1] În Romînia avea titlul: *Noaptea amintirilor*. — *N. T.*

Cinematograful francez, în epoca aceasta imediat anterioară celui de-al doilea război mondial, ori de cîte ori încerca să dea eroilor săi o situație mai onorabilă, adică în afara lumii apașilor și „bulevardului crimei“, nu putea face din ei mai mult decît niște declasați. Această tendință o regăsim și în alte filme. În *Gueule d'amour* [Mutră de amant] (1937), Gabin este un frumos militar, iubit de femei, care își pierde onoarea și o ia pe drumul cel rău atunci cînd își părăsește uniforma. Într-un alt film de Jean Grémillon, *L'Etrange Monsieur Victor* [Ciudatul domn Victor] (1938), eroul, rol interpretat cu măiestrie de Raimu, este un suspect proprietar de bazar, rudă bună cu proprietarul-gangster din *Quai des Brumes*.

Și Christian Jacques, după o lungă carieră de filme comerciale, își face un interesant debut artistic cu *Les Disparus de Saint-Agyl* [Dispăruții de la Saint-Agyl]. La realizarea filmului colaborează Pierre Véry și Jacques Prévert. Această poveste care ne înfățișează lumea feerică a copilăriei, viața unor elevi interni puși în afara societății este cît se poate de izbutită. În acest film fermecător, realitatea socială este aproape absentă, ceea ce contrastează cu *La Maternelle* a lui Benoît Lévy.

Există totuși și aci un maniac, de care toată lumea își bate joc, pentru că repetă într-una: „O să avem război!“ Spre deznodămînt aflăm că acțiunea se desfășoară la începutul verii 1914, și că războiul a izbucnit într-adevăr. Ca și acești copii pierduți în visul feeric al unei povestiri polițiste pe jumătate reală, pe jumătate imaginară, cinematograful francez al acestei epoci încearcă să uite amenințarea războiului, nevorbind niciodată de el, chiar atunci cînd diverse alarme — și, în primul rînd, cea de la München — întrerup, prin mobilizări parțiale, lucrul în studiouri. Toată lumea tace, dar fatalitatea și sentimentul obscur al nenorocirilor care vor urma accentuează încă pesimismul celor mai bune filme franceze.

---

[1] Cităm din memorie.

Tot așa și adaptarea lui Jean Renoir după *Bestia umană* a lui Émile Zola. Filmul descrie cu o extremă precizie viața celor de la căile ferate, și începutul filmului — drumul Paris — Le Havre văzut dintr-o locomotivă — ar fi putut fi acela al unui admirabil documentar. Ideea operei cam coincide cu a lui Zola, al cărui erou, Lantier, este împins la crimă de o ereditate alcoolică, tot atît de implacabilă ca fatalitatea tragediilor antice. Renoir estompează aceste considerații pseudoștiințifice, fără ca prin aceasta, filmul său să fie mai puțin „negru“. Astfel, Gabin-Lantier, într-o oarecare măsură, îl regăsește pe Gabin din *Pépé le Moko* sau din *Suflete în ceață* și apoi pe cel din *În zori de zi*, pe toți acei Gabin împinși spre crimă de ticăloșia vieții.

Filmul *Regula jocului* încununează opera lui Renoir și cinematograful dinainte de război. Filmul este un fel de sosire la ultima stație, iar prin căderea sa — un sfîrșit.

„Să încercăm să facem o dramă veselă; asta a fost ambiția întregii mele vieți“, declarase Jean Renoir atunci cînd se apucase de acest film, îndată după evenimentele de la München. El i-a fost în același timp scenarist, dialoghist, realizator, producător și chiar actor. La origine, filmul e o transpunere a comediei lui Musset *Capriciile Marianei*, transmutată în înalta burghezie contemporană.

O femeie plictisită de soțul ei șovăie să-l părăsească și șovăie și mai mult între mai mulți bărbați... „Regula jocului“ este *minciuna*, lege a „lumii“, lege care, dacă este violată, duce la catastrofă. Este aici și interdicția de a amesteca diversele caste. Comedia și drama se nasc din prezența, în mijlocul unor domni din marea burghezie trîndavi și cosmopoliți, a unui boem, Octave (interpretat de Jean Renoir), a unui braconier (Carette) și a unui „as“ aviator (Roland Toutain). Pentru ca totul să poată reintra în ordine, deznodămîntul îi elimină pe toți.

Regula jocului înfățișează de asemenea pasiunile comune tuturor oamenilor. Soțul și amantul, după ce se bat, își aranjează la loc smochingul, apoi soțul spune: „Cînd am citit, dragul meu, că un zidar spaniol a omorît din gelozie pe un miner polonez, mă gîndeam că asemenea lucruri nu sînt cu putință în lumea noastră. Ei bine, dragul meu! ele sînt cu putință, sînt foarte cu putință...“

„Filiația cu *Toni* este evidentă; în ambele filme pasiunile și intriga au mai puțină importanță decît tabloul social. Ceea ce nu împiedică totuși ca filmul *Regula jocului* să fie o comedie bine condusă, un fel de film-fugărire. Dar sub marivodaj apare satira. Un epigraf de Beaumarchais dezvăluie ambițiile autorului. În ajunul fatalului război, autorul vrea să reînceapă *Nunta lui Figaro*, să zugrăvească încă o dată o lume în care bucătăria ocupă tot atîta loc cît și salonul, unde servitorii dau lecții stăpînilor, îi sfătuiesc și, în sfîrșit — din nebăgare de seamă — îi și omoară...

Să compui o „dramă veselă“ e un lucru greu pe care Renoir nu a izbutit să-l facă. Unele părți comice ale filmului său sînt luate pe sus de ritmul fugăririlor. Pe de altă parte, o vînătoare în Sologne aduce o temă documentară crudă și tragică. Dar realizatorul nu a putut lega cele două elemente. N-a știut să treacă, în peripețiile finale, de la glumă la tragedie.

Poate că într-o operă inegală ca aceasta (inegală ca acțiune, ca distribuție, ca interpretare), incoerența însăși să aibă un tîlc, după cum semnificativă e și incoerența divertismentelor cu care se delectează personajele. Vedem, la petrecerea cea mare, pe cutare domn din marea burghezie în costum tirolez, cîntînd un imn bulangist; auzim piane automate și pe musafiri bătînd tactul muzicii cu pocnete de revolver; mai asistăm și la un îngrijorător dans macabru...

Regula jocului ni-i arată pe oameni așa cum trăiesc în timp de pace — o stranie pace care prevestește viitoarele farse și tragedii ale unui „drôle de guerre“ [război straniu]. Opera lui Renoir a fost prezentată în huiduielile și fluierăturile spectatorilor. Filmul a fost îndată scos de pe afiș. Cîteva săptămîni mai tîrziu, războiul izbucnea și filmul era interzis ds cenzura militară, ca „demoralizant“.

La drôle de guerre, bizarul război din prima fază, întrerupe aproape complet o producție, și așa frînată de evenimentele de la München (75 de filme în 1939, față de media precedentă de 125). O societate americană permite lui Duvivier realizarea unui film care se va intitula: *Un Tel père et fils* (Așa tată și fiu). Filmul voia să fie pentru Franța ceea ce fusese faimoasa *Cavalcadă* pentru Imperiul Britanic, epopeea unei familii, de la 1870 pînă în 1940, „călărind“ anii de-a lungul a trei războaie. Dar și în acest film, exact ca și în tematica din *Carnet de bal*, concluzia fiecărui episod este un faliment. De altfel, filmul e mediocru și lipsit de convingere. Este interesant de amintit că, pe cînd i se turna ultima scenă, înfrîngerea militară aducea trupele germane la porțile Parisului. Filmul va fi luat și dus în America, unde se va prezenta sub titlul: *Franța nemuritoare* (La France Immortelle).

Duvivier s-a putut stabili la Hollywood. Curînd i se vor alătura Jean Renoir, René Clair și trei dintre cei mai mari interpreți francezi: Charles Boyer, Jean Gabin, Michèle Morgan. Feyder trăia în Elveția. S-ar fi putut crede că cinematograful francez, astfel lipsit de personalitățile lui cele mai marcante, va pieri sau va lîncezi.

Dar cinematograful nu este alcătuit numai din filme cu regie artistică. Mai sînt și alte genuri de cinematograf. Franța și marile țări producătoare văzuseră, mai ales în perioada dintre cele două războaie, larga dezvoltare a două forme speciale de film: documentarele și animația (desene, marionete, obiecte etc.).

XXV. FILMELE DOCUMENTARE ȘI CINEMATOGRAFUL DE ANIMAȚIE (1895—1939)

Operatorii lui Lumière au creat documentarul atunci cînd au lungit metrajul benzilor de actualități; așa a făcut acel necunoscut care în 1897 a adus de la Saumur 600 de metri de film consacrați Caruselului din *Cadrul negru*. Englezii și-au dat seama îndată de profitul ce se putea scoate din aceste filme militare și au consacrat lungi serii documentare armatei sau marinei (Wiliam Paul, Alfred West, Cecil Hepworth etc.).

Datorăm, de asemenea, Angliei primele filme științifice și crearea unui gen anunțat de încercările lui Marey, de vederile microscopice ale americanului Robert L. Watkins (1897) și de documentarele chirurgicale ale doctorului Doyen (1899). Dar filmele zoologice și microscopice ale profesorului Martin Duncan, *Lumea invizibilă* (1903), sînt primele documentare care au avut răsunetul și succesul necesar pentru ca un nou gen să fie creat. Editorul lor, Urban, a dat, pe de altă parte, un mare impuls filmelor de călătorii, cu reportajele lui Rider Noble din Balcani, Ormeson Smith din Orientul Apropiat, Rosenthal din Canada și din asediul de la Port-Arthur etc. (1902—1905). Ormeson se numără printre primii care au turnat filme de alpinism (1902). Mai tîrziu, Raleigh, pentru filmul său *From Cap to Cairo* [De la Cap la Cairo], străbate toată Africa, de la sud la nord, în timp ce francezul Mesguich face ocolul lumii pentru interesele unor întreprinderi engleze. Unele documentare industriale (*Povestea unei bucăți de ardezie*, *Viața minerilor* etc.), contribuie la orientarea, încă din anul 1903, a realizatorilor englezi spre montaje de *fragmente din viața reală*.

Englezii, păstrîndu-și superioritatea în acest gen pînă la primul război mondial, sînt autorii primului mare documentar: *Expediția Scott la Polul Sud* (sau *Veșnica tăcere*, 1912). Această călătorie de explorare antarctică începută în 1910 se terminase tragic. Șeful expediției, căpitanul Scott, murise împreună cu mai mulți tovarăşi, după ce constatase că Amundsen ajunsese la Polul Sud înaintea lui. Unul din supravieţuitori, operatorul H.G. Ponting, aduce în Anglia un film realizat cu preţul celor mai grele dificultăţi. Filmul este o adevărată revelaţie, atît prin frumuseţea fotografiilor, cît şi prin felul cum împărtăşeşte publicului viaţa cotidiană şi dificultăţile exploratorilor. Acest jurnal de bord plin de viaţă demonstrează că documentarul poate exalta energia oamenilor în luptă cu natura ostilă, lucru dovedit ulterior şi de filmele *Expediţiei Shaklton*. Succesele acestor imagini polare îi vor permite lui Robert J. Flaherty să realizeze *Nanuk* (1922).

Acest american de origine irlandeză, una din cele mai interesante figuri ale cinematografiei, fusese vînător explorator şi prospector în Marele Nord canadian. Dintr-un accident, primul său film de explorare în Nord este distrus. Dar această primă tentativă îl face să îndrăgească meseria. El va convinge pe un negustor de blănuri, pe francezul Révillon, să-i finanţeze un film de publicitate pe care el să-l realizeze în timp de 15 luni, în golful Hudson (1920—1921).

Nanuk e numele unui eschimos. Flaherty ne povesteşte viaţa cotidiană a acestuia. Nu se mărgineşte a prinde unele aspecte pitoreşti sau folclorice din traiul primitivilor (costume, dansuri, ceremonii); obiectivul aparatului ia parte la mesele acestor oameni, la vînătorile lor, la pescuit, la construcţia acelor case de zăpadă numite *iglu*. Pe scurt, ia parte la toată viaţa lui Nanuk şi a familiei lui. Un om necunoscut, exotic, devine eroul unei adevărate epopei. Pentru a-i reconstitui astfel viaţa, Flaherty va trebui să elaboreze un adevărat scenariu, să ceară lui Nanuk, nevestei acestuia, Nyla, copiilor lor să devină pentru el actori benevoli. Această nouă metodă de cinematograf documentar — asemănătoare în unele părţi cu naivele actualităţi reconstituite ale lui Pathé sau Méliès — diferă de aceea a lui Dziga Vertov, de metoda „cine-ochiului“, „microscop şi telescop al timpului“ obiectiv şi unde omul filmat trebuie să ignoreze că este filmat.

Cu acest prim film, Flaherty apare ca un Jean-Jacques Rousseau al cinematografului. *Nanuk* al său răspunde clasicei noţiuni a „bunului sălbatic“, încă neatins şi necorupt de „civilizaţie“. Nanuk nu are nici un fel de raport cu civilizaţia, nici măcar cu reprezentanţii finanţatorului Révillon. Şi n-are nici vreun alt duşman decît ostilitatea naturii. Toate acestea cam seamănă a utopie, dar nu-l împiedică pe indigenul nostru să fie foarte viu şi prezent. Flaherty are un mare talent de fotograf şi îşi va exercita înclinarea pentru montaj pe un stoc de peliculă de zece ori mai lung decît filmul definitiv... Succesul filmului său va fi atît de mare încît în mai multe țări ciocolata înghețată vîndută în pauză la cinematografe se va numi „Eschimos“ sau „Nanuk“.

Flaherty obține de la „Paramount“ să petreacă doi ani în paradisiacele insule ale Pacificului, pentru a realiza *Moana*. Astfel, după viața aspră a regiunilor polare, urmează viața de armonie și voioșie a triburilor maori, în mijlocul unei naturi care le dădea, aproape fără efort, un veșnic belșug. Principalele episoade vor fi recoltarea nucilor de cocos, descrierea obiceiurilor unor crabi din specia palmiștilor, apoi marile serbări, dansurile rituale, prepararea unui mare ospăț colectiv într-o groapă prevăzută cu pietre calde. Fragmentul cel mai impresionant este o operație de tatuaj complex și crud. Publicul american a găsit că filmul n-are destule ghitare, nici destul *sex-appeal*. Astfel succesul comercial a fost mediocru.

Flaherty a trebuit să se resemneze și să participe la un film romanțat: *White Shadows of the Southseas* [Umbre albe în mările sudului]. Este titlul unui roman prost care fusese achiziționat de „Paramount“. Dar scenariul original e scris de Flaherty. *Moana* înfățișează cîteva exemplare de *bons sauvages*[1] trăind la marginea civilizației într-o fericire idilică. *Umbre albe* ne va arăta degradarea acestor maori pescuitori de perle. Și ne va arăta, de asemenea, cum îi exploatează „civilizația“ albă. Flaherty lucrează un an în Tahiti împreună cu regizorul Van Dyke, apoi se retrage din întreprindere pentru că nu admitea anumite pretenții ale producătorului. *Umbre albe* este primul film sonor exploatat în Europa, și va obține acolo un mare succes. Multe din episoade rămîn emoționante, uneori chiar răscolitoare, în ciuda vulgarităților pe care le conține scenariul și în ciuda contestabilei intervenții a unor actori albi.

Ulterior, filmele comerciale aveau să abuzeze de fotogenia maorită. Van Dyke realizează un mediocru *The Pagan* [Cîntec păgîn], dar colaborarea sa cu Flaherty lăsase urme. El va începe un nou *Nanuk*, interesantul său film *Eschimo*, în care indigenii vorbesc propria lor limbă, interpretînd un scenariu luat din viața lor de toate zilele.

Flaherty se asociază cu Murnau pentru a filma ultima parte din trilogia sa maorită *Tabu* (1931). Scenariul original fusese scris de Flaherty, dar îl modificase în cursul realizării, care avea să dureze un an și jumătate. Subiectul este conflictul dintre indigeni și superstițiile și prejudecățile de castă. Un tînăr maori este izolat de logodnica sa declarată *tabu* și piere încercînd să ajungă la dînsa. În finalul filmului, tînărul înoată spre barca care o duce pe iubita lui, se agață de o funie, dar preotul taie frînghia și înotătorul se scufundă. Acest film înscrie una din datele cele mai importante în istoria cinematografului. Înainte ca *Tabu* să fie terminat, Flaherty îl părăsește pe Murnau, lăsîndu-l să termine singur această operă. Ar fi fost destul de greu de aflat care din doi, Flaherty sau Murnau, a fost principalul autor, dacă Flaherty n-ar fi recunoscut el însuși predominanța lui Murnau. Oricum, lucrarea, din multe puncte de vedere, aparține mai degrabă filmului spectacular decît documentarului.

---

[1] „Sălbateci buni“ — *N. T.*

După *Tabu*, Flaherty, care aproape că acceptase să turneze un film în U.R.S.S. — unde număra foarte mulți admiratori — pleacă în Anglia. Grierson și documentariștii îl chemau acolo ca pe un maestru venerat.

Dar documentarul, între anii 1914—1930, nu este reprezentat numai de Flaherty. În Statele Unite au loc încercări interesante, care nu ne îngăduie totuși să vorbim de o școală. În afară de filmele lui Flaherty, trebuie să notăm marea reușită a documentarului *Grass* [Exodul] (1923). Pentru a putea realiza acest film, doi tineri cineaști, Merian Cooper și Ernest Schoedsack vor trăi mai multe luni în mijlocul unei populații nomade. Ei vor străbate, în sud-vestul Iranului, sute de kilometri împreună cu tribul Bakhtyari. Mii de bărbați, femei, copii străbat regiuni sălbatice și sterile ca să găsească pășuni pentru numeroasele lor turme. Trecerea unui fluviu, pe niște burdufuri umflate, oameni și vite escaladînd strîmtorile de gheață sînt scene cu adevărat epice.

În *Chang* (1926) se descrie jungla siameză. Filmul conține secvențe frumoase, ca, de pildă, năvala unei turme de elefanți care distrug un sat. Realizatorii se lasă uneori furați de romanescul și pitorescul facil. Ei se angajează prin aceasta pe o cale care, cu excepția filmului *Rango*, realizat în Sumatra — îi va duce spre filmul de ficțiune. Ei vor înlocui treptat obiectivitatea documentarului cu cele mai imposibile trucaje de studio. Filmul *King Kong* (1933) este povestea unei gorile uriașe care terorizează New Yorkul escaladînd zgîrie-norii. Această puerilă și grandioasă povestire „științifico-fantastică“ marchează însă o importantă dată în tehnica filmului. Se folosește un truc nou:

transparența. *În The Last Days of Pompei* [Ultimele zile ale orașului Pompei] (1935), aceiași realizatori reiau cele mai proaste tradiții ale cinematografului italian.

O dată cu „vorbitorul“, Hollywoodul încetează aproape complet producția de mari documentare și reduce acest gen la „suplimente de program“ sau „completări“, de cele mai multe ori mediocre. Școala documentară de la Hollywood dispare treptat după plecarea lui Flaherty.

Încă de la originile sale, cinematograful sovietic acordase o mare importanță filmelor documentare și didactice. Ar trebui să consacrăm un întreg capitol acestei școli. Iată cîteva din marile documentare care au exercitat o puternică influență în străinătate: *Șanhai*, de Bliok și Stepanov (1928), este un impresionant tablou social al mizeriei și muncii copiilor în manufacturi; *Turksib*, de Turin și Aron (1929), este epopeea lirică a construirii unei căi ferate în Asia Centrală; filmul *Pămîntului îi este sete*, de Raisman (1931), fără să se lase furat, ca *Turksib*, de preocupări estetice formale, degajează tot atît de bine poezia acestei munci omenești de cucerire, de victorie asupra pămînturilor uscate și redate culturii; *Odiseea Celiuskinului*, de Poselski (1934), și *Expediția Papanin* (1937), de Troianovski, sînt două frumoase filme polare în tradiția *Expediției Scott*; Karmen, unul din cei mai buni operatori de actualități din lume, consacră impresionante reportaje războiului din Spania (1937) și celui din China (1938); în sfîrșit, mai multe filme foarte frumoase se ocupă de *Festivalul tineretului*. Cel mai remarcabil este realizat de Kalatozov, înainte de 1940.

Germania acordă cea mai mare atenție *filmului cultural (Kulturfilm)*, gen de producție încurajat de U.F.A. *Forță și frumusețe* (1925), film cultural U.F.A.de Wilhelm Prager și dr. Kaufmann, este o mare realizare și un elogiu adus culturii fizice și frumuseții nudului omenesc, într-o atmosferă de antichitate clasică. Acestui documentar cam grandilocvent, dar de remarcabilă ținută, îi urmează mai multe altele asemănătoare. Pe de altă parte, apar documentarele alpine ale doctorului Franck (seria: *Plăcerile schiului*, între 1923—1925). Ele măresc numărul filmelor despre viața pe munte și duc la regii pe care le-am studiat în altă parte. Instaurarea lui Hitler aproape că oprește dezvoltarea documentarelor, transformate în materiale de propagandă. Cîteva filme științifice interesante vor mai putea fi produse sub cel de al III-lea Reich.

Majoritatea documentarelor franceze au fost coloniale. De pildă, celebra serie finanţată de firma Citroën pentru propria sa publicitate: *Traversarea Saharei în autoşenilă* (1923) de Paul Castelnau, *Croaziera neagră* (1926), de Léon Poirier şi *Croaziera galbenă*, de André Sauvage şi Léon Poirier. Aceste ultime două filme sînt interesante şi bine conduse, fără să depăşească totuşi nivelul unor „note de călătorie" sau pitorescul facil al exotismului. Într-un gen apropiat, marchizul de Wavrin şi baronul Gourgaud realizează în Africa şi în America de Sud interesante documentare etnografice. Marc Allegret va dovedi mult simţ plastic în filmul *Călătorie în Congo* (1928), iar Léon Poirier, după *Croaziera neagră*, dirijează în Madagascar un film despre *Caïn*, interpretat în parte de indigeni şi care nu va avea prea mult succes.

După 1927 — am mai spus-o — aproape toată avangarda franceză se orientează spre documentar. Dar îi lipsea un teoretician — şi un animator ca Grierson — pentru a putea crea o adevărată şcoală, şcoala pe care păreau că o anunţă *Zona* lui Lacombe şi primele filme ale unor Carné, Rouquier, Bunuel, Grémillon etc.

Dar această avangardă avea să dea cel puţin filmului ştiinţific personalitatea lui eminentă. Astfel, Jean Painlevé, fost medic, va şti să scoată din fotografia microbilor sau a animalelor minuscule filme de adevărată artă, a căror valoare estetică nu va determina niciodată scăderea interesului didactic sau ştiinţific. Opera sa diversă şi abundentă începe cu o serie de scurt-metraje: *La pieuvre* [Caracatiţa], *La Daphnie*, *Les oursins* [Aricii de mare], *L'oeuf d'Épinoche*, *Le hyas* (1926—1927). El descoperă atunci, graţie lupelor şi eclerajelor, o lume neobişnuită, poetică, asemănătoare picturilor abstracte ale lui Kandinski. Urmează filmele: *Crabes et crevettes* [Crabi şi raci] (1930), de Bernard l'Hermite (1930), şi mai ales *L'Hippocampe* [Calul de mare] (1932). În aceste filme el părăseşte magia cam formală a primelor lui lucrări pentru a zugrăvi adevărate tablouri de moravuri submarine, pline de mişcătoare şi captivantă poezie. După aceea, Painlevé trece la o „popularizare" a ştiinţei prin ingenioase trucaje: *Voyage dans le ciel* [Călătorie în cer], *La Quatrième dimension* [A patra dimensiune] (1938). În altă ordine de idei, *Solutions françaises* [Soluţii franceze] (1939) este un tablou totodată emoţionant şi simplu al cîtorva din aspectele vieţii intelectuale franceze. Vedem apărînd în cadrul şi ambianţa lor fami-

BIBL TRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

liară pe un Langevin, pe Paul Perrin, Louis Lumière, Paul Valéry, prinţul de Broglie, Frédéric Joliot-Curie etc.

Alături de Painlevé, Joris Ivens este cel mai eminent documentarist provenit din avangardă. Acest tînăr olandez fusese sprijinit de organizaţia cine-cluburilor olandeze „Film Liga". El dirijează, cu colaborarea lui H. K. Franken, al doilea film al său: *Ploaia* (1928). Este un minunat montaj de fotografii, arătînd diverse aspecte plastice ale unei averse: căderea picăturilor de apă în băltoace, oglindirea lor pe pavaje, umbrele deschise, ude şi, de aceea, lucitoare. Omul, în acest documentar, este aproape absent; în *De Brug* [Podul de oţel], el este absent cu totul. Avem aci o simfonie de forme care îşi caută motivele plastice în grinzile metalice ale unui viaduct. Subiectul se apropie de acel din *La Tour* [Turnul] al lui René Clair, tratat însă mai viguros şi cu mai multă exactitate. Aceste două documentare îi asigură lui Ivens un mare renume internaţional. După aceea el va face o încercare de romantism cinematografic *(Les Brisants)* în colaborare cu Franken şi cu actori neprofesionişti.

După *Philips Radio*, documentar liric de publicitate, Ivens, obţinînd chiar sprijinul guvernului olandez, începe să turneze un film despre secarea golfului Zuydersee. Primele două părţi ni-l arată pe om supunînd natura, şi oceanul ostil retrăgîndu-se în faţa barajelor construite cu răbdare. În momentul în care cele două capete ale digului se unesc, perfecţiunea montajului, lirismul ritmului, alternanţa valurilor clocotitoare cu argila căzînd din lopeţile acţionate cu abur, toate acestea ating o frumuseţe de neuitat. Vedem apoi ogoarele întinzîndu-se, fermele care se construiesc, recoltele înflorind pe uscatul cucerit apelor. Dar în anul cînd Olanda îşi desăvîrşea această muncă de paşnică cucerire, cafeaua era aruncată în mare, grîul ars în cazanele locomotivelor, iar criza ajunge la paroxism. Ultima parte din *Zuydersee* va fi consacrată distrugerii bogăţiilor şi mizeriei şomerilor. Se va arăta contrastul dintre lupta omenirii împotriva naturii şi asuprirea acestei omeniri. Tonul înflăcărat şi combativ al ultimei bobine va face ca ea să fie interzisă de cenzura mai multor ţări. În versiunea comercială a filmului, prezentată cu titlul: *Pămînt nou*, ultima parte va fi complet suprimată.

În U.R.S.S., Joris Ivens realizează un documentar despre uriaşele uzine de la Magnitogorsk *(Komsomol* sau *Cîntecul eroilor*, 1932), apoi altul în Belgia, consacrat minerilor *(Borinage*, 1935, în colaborare cu belgianul Henry Storck, care își începuse cariera în 1930 cu *Ostende* și *Pescuitul heringilor)*. Filmele documentare ale lui Luis Bunuel, *Terre sans pain* [Țară fără pîine] și *Borinage*, sînt primele documentare cu adevărat sociale realizate în afara U.R.S.S. Preocuparea pentru frumusețea tehnică rămîne riguroasă, dar nu mai este atît de aparentă. Totul e subordonat subiectului, adică condițiilor de trai ale minerilor belgieni după o lungă și dramatică grevă. *Borinage* este mai puțin liric decît *Zuydersee*, dar umanitatea sa directă constituie un eveniment cinematografic important. Interzis pretutindeni, arătat numai în cine-cluburi, acest film deschide drum filmului *Toni* al lui Jean Renoir, și chiar, mai departe, celor mai multe din lucrările școlilor italiene și franceze.

Joris Ivens dirijează apoi în 1937 un documentar emoționant despre războiul civil, *Terre d'Èspagne* (Pămîntul Spaniei), apoi filmul *Cei patru sute de milioane* (1939) o epopee a rezistenței chineze împotriva agresorilor japonezi.

În Franța, filmul vorbitor pusese capăt tentativelor de avangardă orientate spre realitatea socială. Anglia va fi țara unde se va cristaliza, după 1930, o școală numită *documentară*, folosind o expresie franceză încă neîntrebuințată în Marea Britanie.

John Grierson, strălucit critic și eseist scoțian, debutează în cinematografie cu *Drifters* [Pescarii] (1929), film consacrat pescuitului de heringi. Acest documentar montat în stil „simfonic“ aduce pe ecranele engleze un fel de exotism social. Este singura operă regizată de Grierson. Succesul ei grupează în jurul maestrului cîțiva tineri entuziaști, ieșiți și ei din marile universități. Grierson devine producătorul lor, asigurat de sprijinul unora din ministere (P.T.T., Sănătate, Colonii etc.) și al unor capitaliști mai luminați (din sectoarele gaz, aviație, căi ferate, navigație, import de ceai etc.). Acest mecenat permite timp de zece ani finanțarea unor numeroase documentare cu ajutorul cărora, în ciuda obligațiilor publicitare (de altfel destul de larg înțelese), au putut fi continuate cercetările începute mai înainte pe continent de o avangardă acum crepusculară.

Cînd școala documentară engleză ia ființă, tendințele înaintate din 1930 se încrucișează, și anume: montajele „simfonice“ ale lui Walter Ruttmann și diferitele curente ale avangărzii franceze, teoriile lui Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, realizările recente ale lui Joris Ivens și, în sfîrșit, învățămintele lui Flaherty.

La origine, școala documentară engleză vede în documentar mai ales un mijloc de a orchestra cu strălucire teme și variații într-un stil apropiat de cel adoptat în filmul *World Symphony* [Simfonia lumii]. Școala se interesează de cadraj, montaj, fotografie mai mult decît de subiectul tratat. Subiectul, în măsura în care nu aduce exotism sau descoperiri de forme plastice neprevăzute, este desconsiderat. Printre primii documentariști care ascultă de aceste tendințe (1930—1934) trebuie să-l cităm pe Arthur Elton, un subtil analist, autorul filmelor *The Voice of the World* [Vocea lumii], *Aero Engine*; apoi pe criticul și eseistul Paul Rotha *(Contact)*, pe Stuart Legg *(Cable Ship* [Nava care așază cabluri]) și mai ales pe Basil Wright, al cărui spirit este cam firav, dar ingenios, rafinat și ascuțit *(Prin munți și văi*, *Windmill in Barbados* [O moară la Barbados], *Cargo From Jamaica* [Cargo din Jamaica] etc.).

Prezența lui Flaherty contribuie la evoluția școlii într-un sens mai uman. Filmul său *Industrial Britain* [Britania industrială], este o panoramă a diverselor uzine engleze. Acest film — zice Grierson, eliberează pe documentariști de „tirania metodei impresioniste. Nu ne-am mai îndreptat atenția spre efectele simfonice, ci spre teme, așteptînd de la observația directă și conștiincioasă... mai mult decît de la orchestrația aspectelor lor estetice".

The Man of Aran [Omul din Aran] (1934), pentru realizarea căruia Flaherty petrecuse doi ani într-o insulă pierdută din Irlanda occidentală, acordă totuși mai multă importanță acestei *orchestrații de aspecte estetice* decît oricărei altei opere a autorului lui *Nanuk*. Omul este aci poate mai puțin prezent decît insula, o insulă cu cer de furtună, cu vîltori de valuri și cu romantismul înaltelor ei faleze. Este natura văzută de un incomparabil peisagist. Ea ne face uneori să uităm de pescari și de truda lor. Film monumental, dar cu o construcție rece și prea ticluită. Găsim însă uneori și căldură umană bine pusă în valoare ca, de pildă, atunci cînd un băiat azvîrle undița de sus de pe faleză. Dar aceste momente sînt scurte.

După *Omul din Aran*, Flaherty trebuie, împotriva voinței lui, să cedeze necesităților comerciale. Împreună cu Zoltan Korda turnează în Indii *Elephant Boy*, film inferior *Umbrelor albe*, în care, de altfel, se discerne cu destulă greutate contribuția lui Flaherty. Dar, cel puțin, cu ocazia turnării filmului, acest regizor dușman al actorilor profesioniști descoperă o vedetă, pe tînărul Sabu.

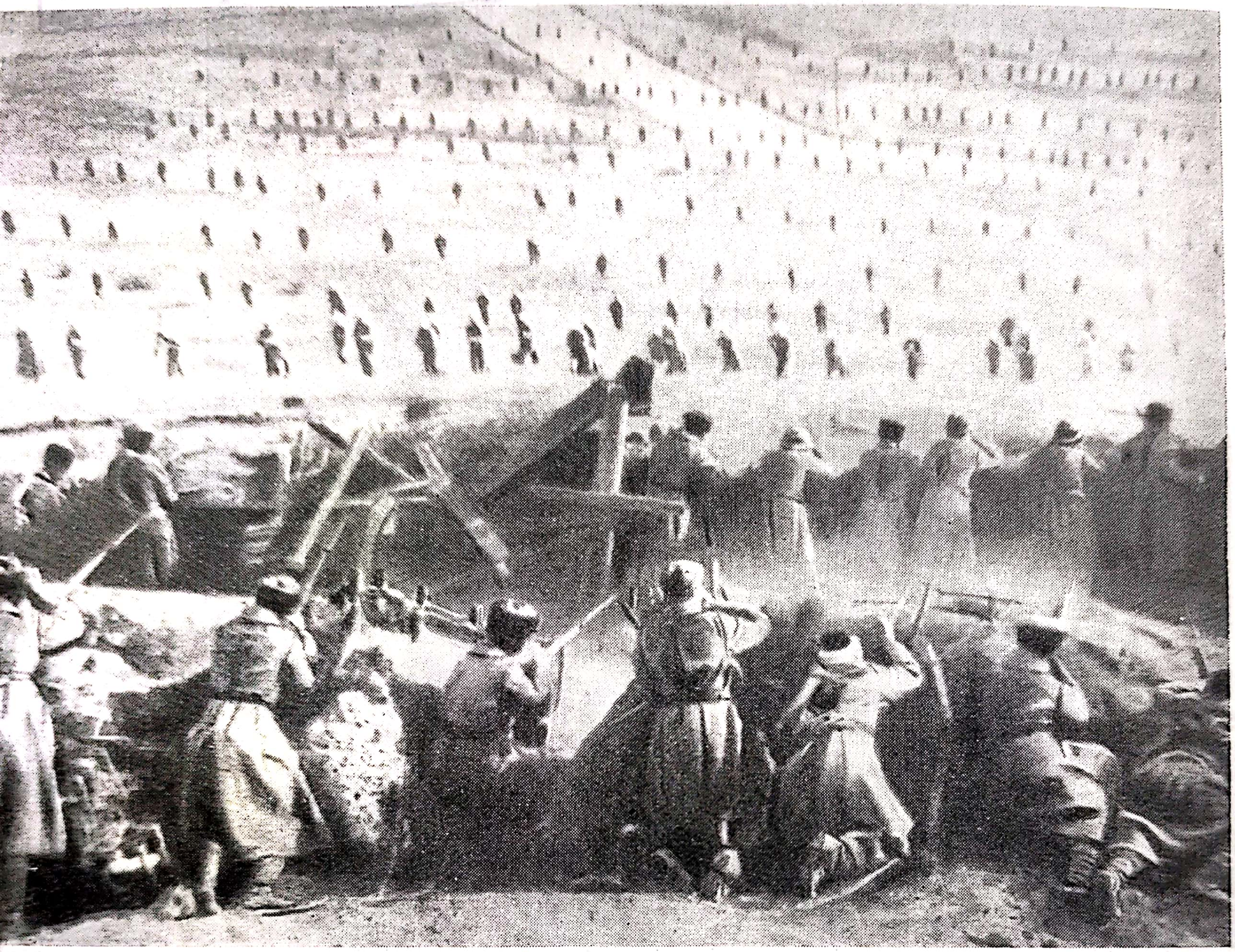
Cavalcanti, autorul filmului *En Rade* [În radă], se stabileşte şi el în Anglia. Influenţa lui se îmbină cu aceea a lui Flaherty pentru a umaniza şcoala engleză. Noul curent se manifestă net între anii 1935—1936, în cele două excelente filme — cele mai bune — ale lui Basil Wright: *Song of Ceylon* [Cîntec din Ceylon] (1935), care se termină cu o suită de tablouri „industriale", şi *Night Mail* [Poşta de noapte] (1936), în colaborare cu Harry Watt, o cantilenă ritmată despre munca postaşilor ambulanţi în drum spre Scoţia. În timp ce tendinţa simfonică pură se refugiază în desenele animate colorate ale lui Len Lye (*Rainbow Dance*, 1937, un strălucit şi izbitor *Dans al curcubeului*), atenţia acordată omului se accentuează în filmele pe care Cavalcanti le consacră londonezilor de condiţie modestă *Pitt and Pott* [Pitt şi Pott] şi minerilor *Coalface* [Obraz de cărbune], 1936. Mai trebuie citaţi şi Edgar Anstey (*Avem destul de mîncat*, *Problemele locuinţei*), Donald Alexander (*Sănătatea unei naţiuni*), John Taylor (*Londonezii*) etc.

Cuvîntul „social" este des folosit de documentarişti, care pretind cucerirea obiectivităţii. Dar filmele lor rămîn mai mult descriptive decît analitice. Capodopera şcolii, *Poşta de noapte*, este un imn liric adus muncii, independent de condiţiile în care ea se efectuează. Gesturile omeneşti, mişcările bielelor, poemul declamat care comentează imaginile, şinele de tren, peisajele defilînd în amurg, toate aceste elemente servesc la alcătuirea unui mozaic de sunete şi mişcări. Graniţele conformiste ale şcolii (determinate în parte de finanţarea acestor filme) devin mai aparente atunci cînd se studiază probleme generale. Documentariştii au mai ales meritul de a fi dovedit cinematografului englez posibilitatea de a găsi în viaţa de toate zilele o lume surprinzătoare, pitorească sau exotică, mai seducătoare decît universul hollywoodian. Şcoala documentară din New York a fost mai puţin prosperă decît cea din Londra, descurajată fiind de industrie. Dar în jurul lui Paul Strand, grupul „Frontier Film" depăşeşte cu mult, prin perfecţiunea şi curajul reuşitelor sale, prea lăudata şcoală britanică.

Printre realizările grupului „Frontier Film" trebuie să notăm *Manhattan* de Paul Strand şi Charles Sheeler; *Maghernițele din New York* de Lewis Jacob, *Oraşul* de Ralph Steiner, Serlin şi Willard Van Dyke, în sfîrşit, cele două foarte frumoase filme de Pare Lorenz: *Rîul* şi *Plugul care a distrus cîmpia*. Aci tema este lenta şi uriaşa catastrofă care a transformat regiunea din centrul

76.
S-a întîmplat într-o noapte
(Frank Capra, 1934).

77.
Denunţătorul
(John Ford, 1935).



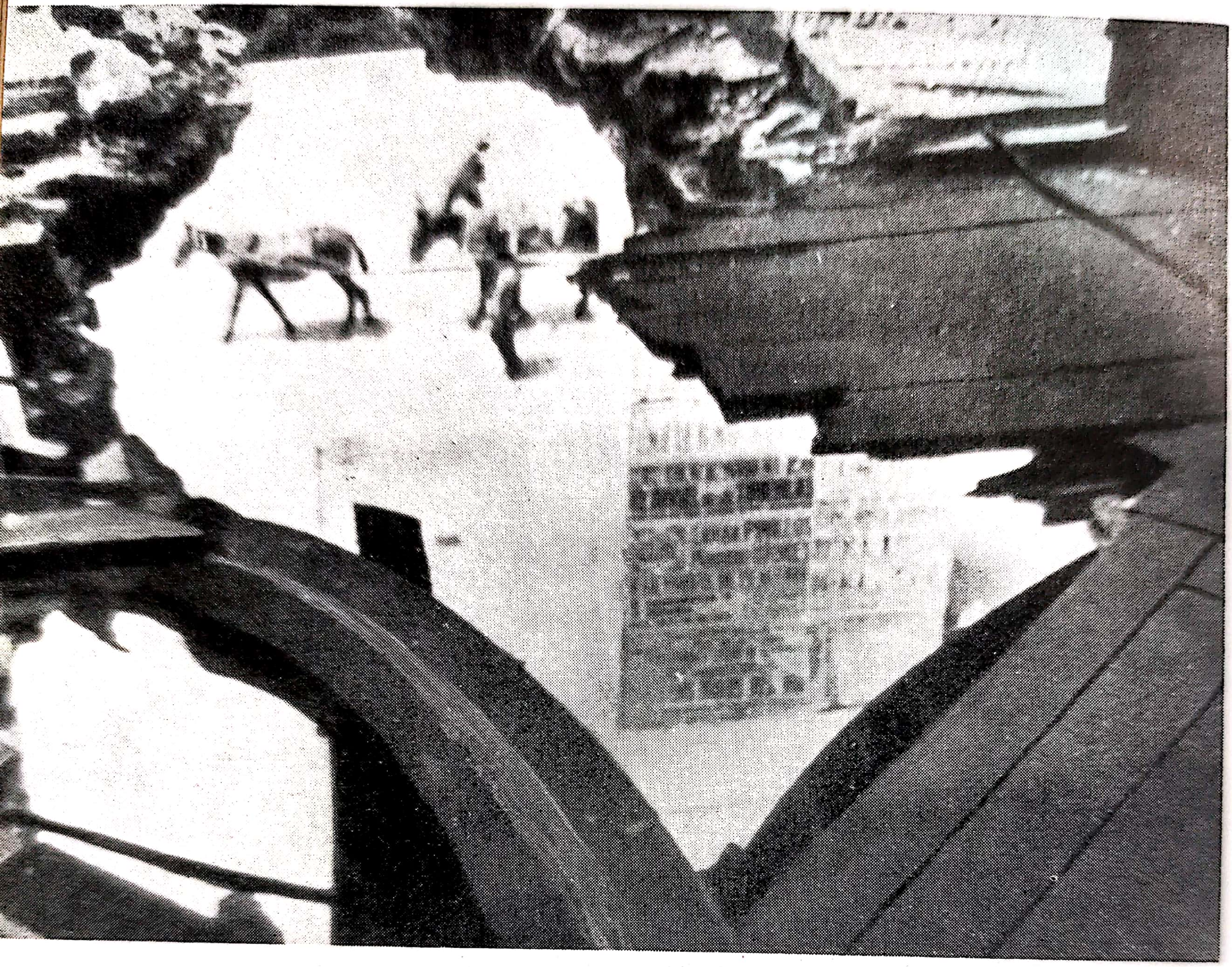
78.
Noi cei din Kronstadt
(Dzigan, 1936).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

80.
Erich von Stroheim și *Jean Gabin*
în *Marea iluzie*
(Renoir, 1937).

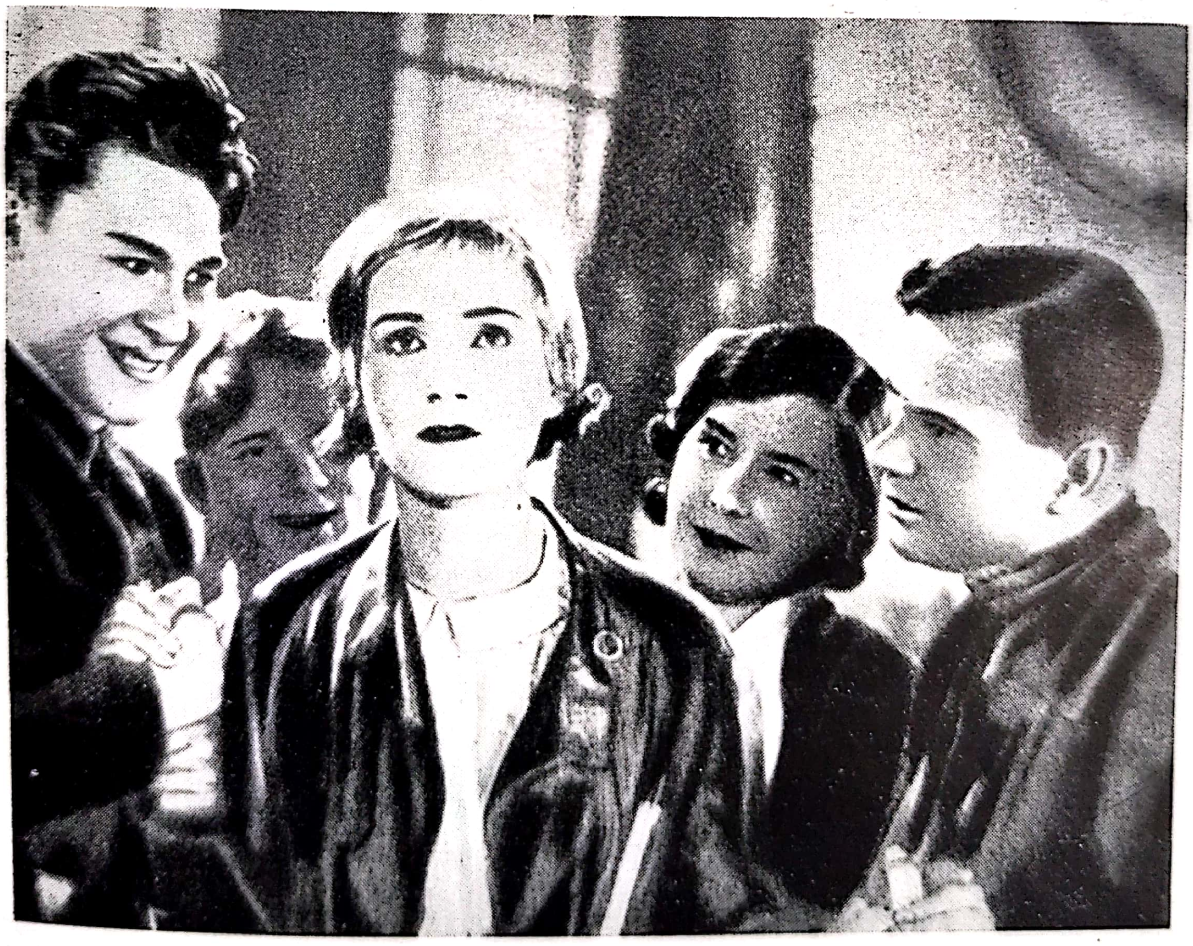
81.
Mihail Jarov și *Boris Cirkov*
în *Intoarcerea lui Maxim*
(Kozînțev și Trauberg, 1937).

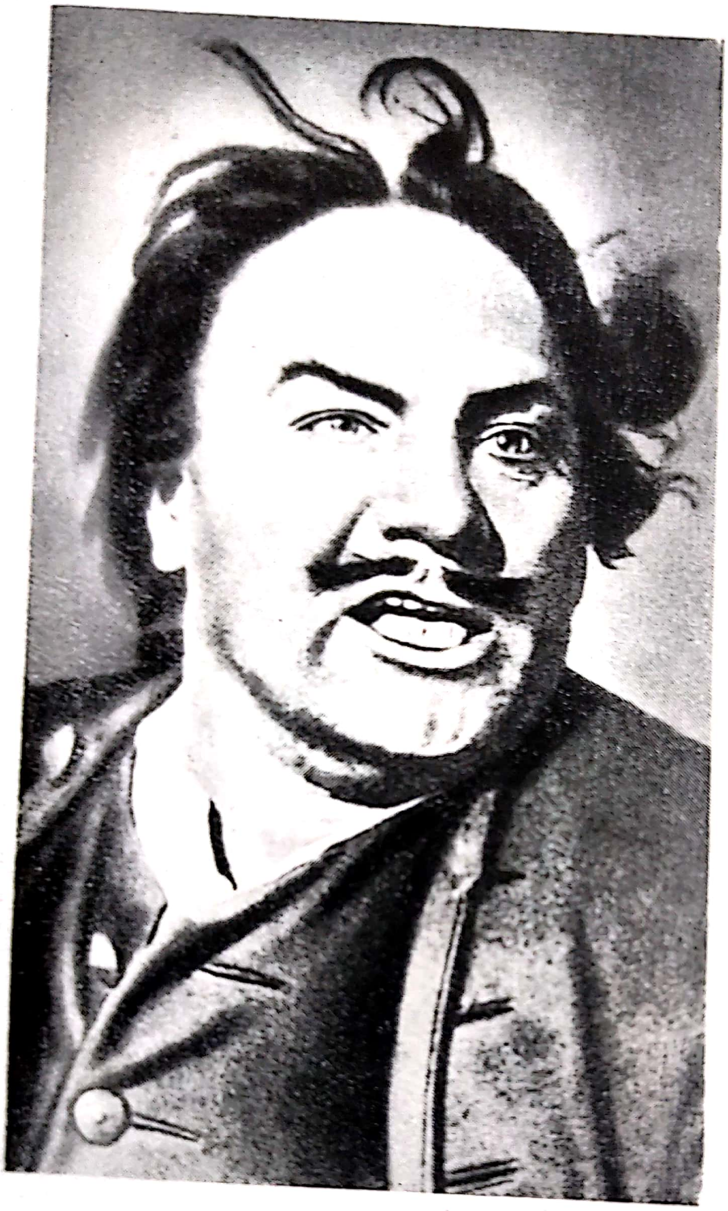
82.
Cei treisprezece
(M. Romm, 1937).



83.
Pămîntul Spanie
(Joris Ivens, 1937).

84.
Carnetul de Partid
(I. Pîrîev, 1936).

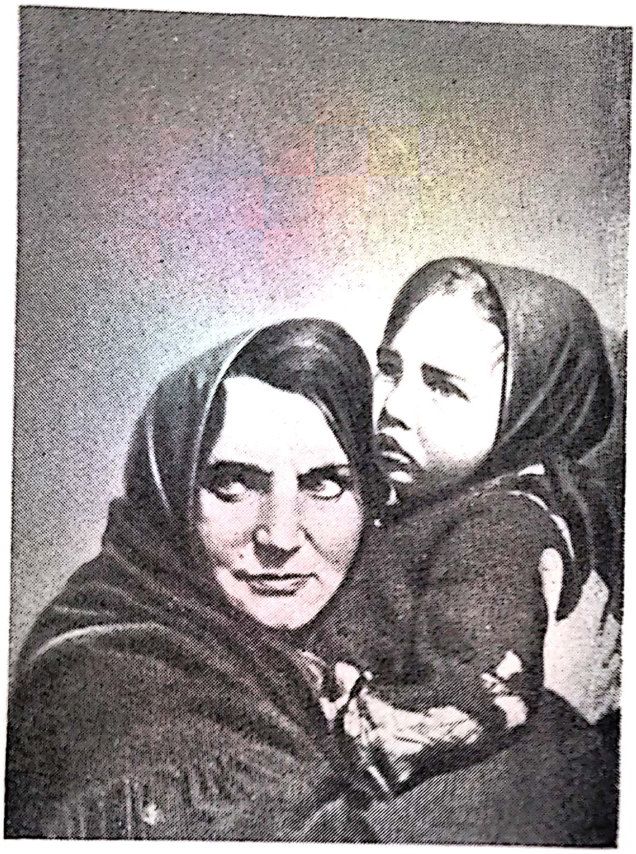


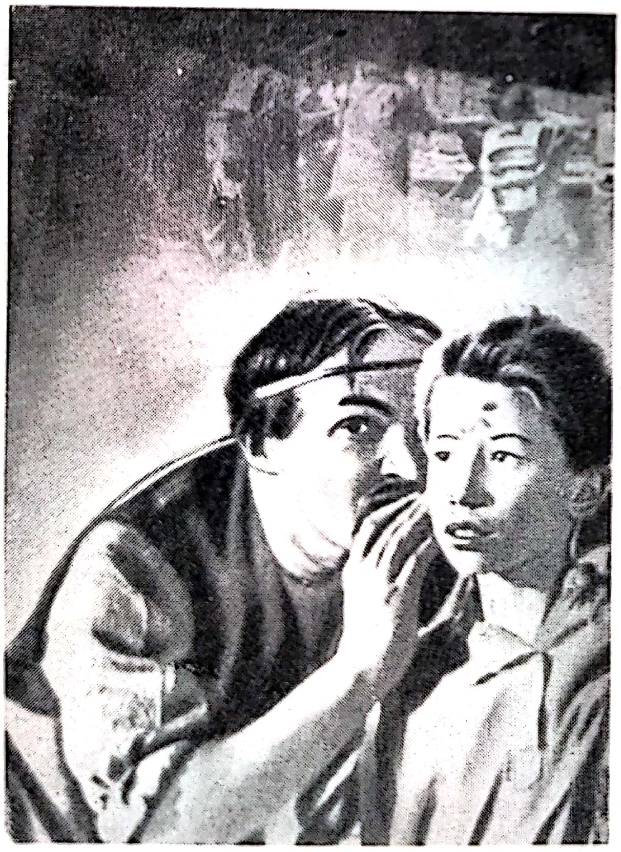


85.
Petru cel Mare
(V. Petrov, 1937).

86.
Alexandru Nevski
(S. Eisenstein şi D. Vasiliev, 1938).

IAŞI





87.
Cartierul Vîborg
(G. Kozîţev şi L. Trauberg, 1938).

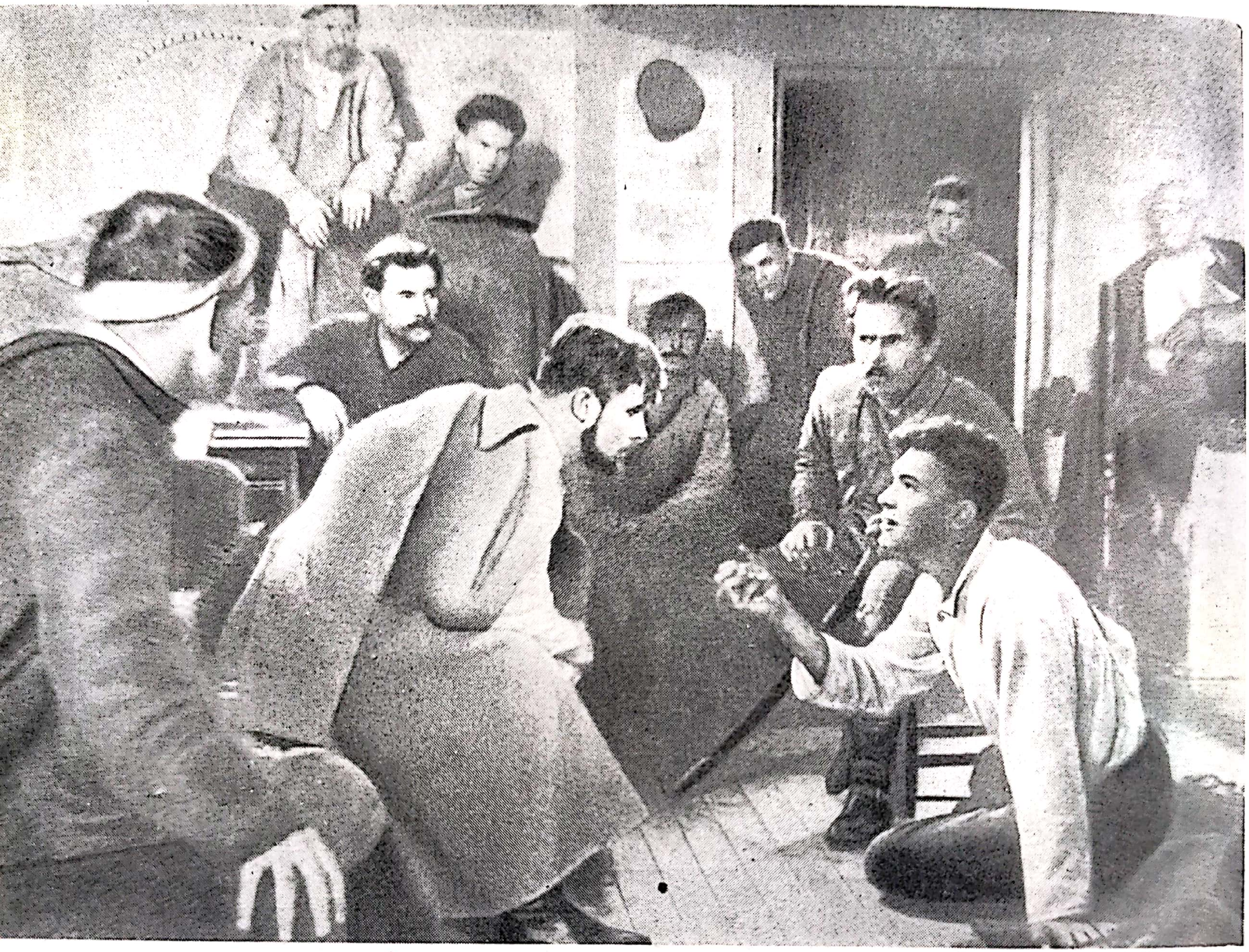
88.
Copilăria lui Gorki
(M. Donskoi, 1938).

89.
Omul cu arma
(S. Yutkevi, 1938)

90.
Lenin în Octombrie
(M. Romm și D. Vasiliev, 1937).

91.
Intoarcerea lui Maxim
(Kozînţev şi Trauberg, 1938).

92.
Omul cu arma
(S. Iutkevici, 1938)



93.
Sciors
(Dovjenko, 1939).

94.
Suflete în ceață
(Marcel Carné, 1939).

95.
Regula jocului
(Jean Renoir, 1939).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAŞI

96.
Suvorov
(V. Pudovkin şi M. Doller, 1940).

97.
Salvat Iulaev
(I. Protazanov, 1940).

Statelor Unite într-un imens deşert de nisip. Subiectul e reluat de Flaherty în *The Land* [Pămîntul], realizat în Statele Unite în 1939—1941, terminat în timpul războiului şi interzis de Ministerul Agriculturii ca deprimant. Singure cinematecile au putut proiecta această capodoperă, tablou dramatic al mizeriei Americii, al cărui patetism reaminteşte pe acela din *Pămînt fără pîine.* Flaherty, la drept vorbind, a analizat puţin sau prost cauzele dramei la care a fost martor, totuşi tulburarea lui şi sinceritatea acestei emoţii fac din *The Land* (ca şi din celălalt mare film al său: *Nanuk)* o capodoperă a acestui mare documentarist.

Hollywood creează totuşi, în 1935, un nou stil de documentar cu seria *The March of Time* [Marşul timpului sau Lumea în mers]. Filmele din această colecţie sînt date ca supliment cinematografic al periodicului săptămînal „Times" (proprietatea familiei Morgan). Producător este Louis de Rochemont. *Marşul timpului* — concomitent cu seria *Crima nu rentează* — folosea documentele de arhivă şi reportajele speciale, dar totodată i se întîmpla să reconstituie, după vechea formulă a lui Méliès şi Zecca, unele fapte, fie prin participanţii reali ai evenimentului, fie prin actori de studio. Formula din *Marşul timpului*, derivată direct din reportajele de presă, a dat excelente rezultate tehnice.

⁂

Mai mult însă decît documentarul, cinematograful de figuri animate constituie o ramură aparte în arta filmului. E vorba de a însufleţi pe ecran desene, sculpturi, gravuri, linii, volume, siluete, păpuşi. Datorită acestui gen, toate artele plastice pot fi înzestrate de aci înainte cu putinţa de a reda mişcarea.

Desenul animat este anterior cinematografului prin încercările lui Plateau, Stampfer şi mai ales ale lui Émile Reynauld, la care arta, umorul şi umanitatea sînt inegalabile. Dar, pentru a se universaliza, cinematograful animat îmbină tehnic arta desenului şi picturii cu arta fotografiei, graţie unui procedeu descoperit de tehnicienii americani.

Prin anul 1907, în atelierele „Vitagraphului" de la New York, un tehnician necunoscut creează procedeul *turului de manivelă*, graţie căruia obiectivul aparatului poate fotografia, separat şi întrerupt, imagine cu imagine. Stuart Blackton foloseşte acest procedeu în *Hotelul cu stafii*, unde vedem obiectele punîndu-se singure în mişcare, fără ajutorul vreunor sforării. Pentru ca un cuțit să pară că taie *singur* un cîrnat, i se vor imprima deplasări succesive, grație fotografierii „imagine cu imagine“, în intervalul dintre două fotografieri. Stuart Blackton a putut astfel arăta o peniță desenînd singură: *The Magic Fountain Pen* [Stiloul magic], 1907, sau portrete care se mișcă: *Humorous Phases of a Funny Face* [Caraghioasele faze ale unui obraz amuzant], 1907. El deschide astfel calea tuturor genurilor de cinematograf animat (numite în Europa Centrală *Trickfilm*, sau *Filmatruc* sau *Multiplication)*. Materialul de creație folosit este fie o serie de desene pe o suprafață plană, fie volume, obiecte cu trei dimensiuni.

Procedeul, care mai tîrziu va fi denumit în Franța *mișcare americană*, e încă necunoscut în Europa, cu toate că spaniolul Seguendo de Chamon îl presimțise în filmul său *Hotel Elettrico* din 1909. Secretul luării de vederi imagine cu imagine este ghicit la „Gaumont“ de Émile Cohl, care a fost multă vreme caricaturist și întîmplător a devenit regizor specialist în trucaje cu prilejul turnării filmului *La Course aux Potirons* [Cursa dovlecilor] (1907). El aplică „mișcarea americană“ în o sută de feluri și, în primul rînd, în desene.

Prima sa animație, *Fantasmagorie* (1908), este mai ales un desen cu transformări, un elefant prefăcîndu-se progresiv în dansatoare, apoi în diverse alte personaje. Metamorfoza joacă la el un mare rol, în special în capodopera sa, seria de *Fantoches* [Păpuși], personaje schematice cu siluete nostime și pline de nerv. Încîntătoarele lui scenarii au acea inventivitate și libertate de mișcări caracteristice comicilor francezi din acea vreme. Tehnica sa rafinată îi permite să combine, prin scenele fotografiate, genurile cele mai diverse ale cinematografului animat.

Cohl rămîne în Franța „un izolat“, atît în ce privește desenele animate, cît și filmele cu păpuși (ca *Le Tout petit Faust*, 1910)[1]. În Anglia, Armstrong lansează siluetele sale destul de asemănătoare umbrelor chinezești. În Rusia, Starevici animă insecte moarte, apoi păpuși (1912).

Stuart Blackton face școală în Statele Unite. Émile Cohl, aflat în America în ajunul războiului, vede, într-o sală de music-hall, un film în care Windsor Mac Kay punea pe eroul său *Gertie the Dynozaurus* să facă o mie de comicării. La aceste desene lucrase trei ani. Din 1910 pînă în 1918, Mac Kay va mai realiza multe alte filme.

---

[1] *Micul Faust*, era o parodie a operei lui Gounod. *Le Tout petit Faust* [Faustul cel mic de tot] este o parodie a unei parodii, un fel de amuzant superlativ al parodiei. — *N. T.*

Dezvoltarea desenului animat american este susținut de moda mereu crescîndă a *Poveștilor în imagini (Comic Strips*, adică *Benzi comice)* publicate în presa de mare tiraj. Cohl îl animă pe ștrengarul Bébé al desenatorului Mac Manus: *Snookums* sau *Zozor*. Dar această serie este departe de a avea succesul cuplului *Mutt and Jeff* [Dick și Jeff] realizat de Fisher, a cărui succes durează mulți ani, atît în ilustrații cît și în desene animate. Tot atunci (1915—1920) *Happy Hooligan* [Fericitul Hooligan] și *Katzenjammer* [Mahmur] au mare trecere în America, unde Bert Green este un reputat animator.

Difuzarea largă a desenelor animate americane dă în timpul războiului un nou avînt școlii franceze. Émile Cohl inițiază seria sa de *Pieds nickelés* [Picioare nichelate] (1917), după celebrele imagini ale lui Forton, și animația cucerește mai mulți desenatori umoriști: Benjamin Rabier *(Caramel*, 1919), O'Galop *(Becassette*, 1919), Joseph Hémard, Lortac etc. Acesta din urmă realizează, împreună cu Cheval, un film de desene animate în fiecare lună: *Le Canard en ciné* [Rățoiul la cinema][1], a cărui proiecție pe ecran durează cîțiva ani (1920—1923). Imaginile sale erau deseori realizate cu minimum de cheltuială, folosind siluete de hîrtie decupată. La sfîrșitul filmului mut, desenul animat francez este în plin declin.

La rîndul său, Starevici, contribuie într-o măsură considerabilă la dezvoltarea filmelor de păpuși. Eroii sînt luați din fabule: *Les Grenouilles qui demandent un roi* [Broaștele cer un rege], *Le Rat de ville et le rat des champs* [Șoarecele de oraș și șoarecele de cîmp], *Le Rossignol* [Privighetoarea], *La reine des papillons* [Regina fluturilor] etc. El cheltuiește multă răbdare, imaginație și ingeniozitate la animarea unor personaje pe care însă nu le simplifică destul și le luminează cam confuz, astfel că erou și acțiune se pierd în excesiva abundență a detaliilor.

În timp ce U.R.S.S. realizează primele sale desene animate *(Călătorie interplanetară* de Merkulov, 1924), în Germania, Lotte

---

[1] Este aci un amuzant calambur. *Canard*, în argou, înseamnă ziar, gazetă, cu nuanță peiorativă (i se zice așa fiindcă spune vrute și nevrute). În timpul războiului 1914—1918, presa era sub cenzură. Atunci apare o gazetă purtînd amuzantul titlu „Le Canard enchainé“ (rățoiul în lanțuri, încătușat). *Le Canard en ciné* e o parafrazare a acestui titlu celebru. — *N. T.*

Reiniger dirijează remarcabile filme de umbre chinezeşti: *Aventurile prinţului Ahmed*, 1928; *Carmen*, 1933; *Papageno*, 1935, într-un stil fermecător, rafinat, poate cam preţios. Creatorii săi cei mai originali au fost vreme îndelungată fraţii Marx şi Dave Fleischer. Seria *Afară din călimară* (începînd din 1925) îmbină fotografie şi desen. Toate benzile lor urmează un scenariu identic. Clovnul *Coco*, desenat cu peniţa de Fleischer, comite mii de ghiduşii pe seama creatorului său sau a altor personaje, pînă cînd va fi cufundat, drept pedeapsă, în călimara din care ieşise. Îndărătnicia răutăcioasă, distrugătoare şi cam nătîngă a acestui erou prevesteşte pe viitorul răţoi *Donald*.

La începutul vorbitorului, fraţii Fleischer îl abandonează pe *Coco*, pentru a crea noi personaje, de astă dată omeneşti. Este vorba de *Betty Boop*, lascivă şi senzuală, caricatură prematură a *pin-up-girl-ei*, poate cea mai bună reuşită a lor. Dar cariera acestui personaj e întreruptă de interdicţiile Codului Pudorii şi ale Legiunii Decenţei. Cealaltă creaţie a lor este *Popeye* marinarul, *the sailor man*. El va continua să aibă multă vreme un succes imens. La origine, acest invincibil marinar creat de E. C. Segar fusese folosit în reclamele pentru conservele de spanac. Ca şi în filmele precedente cu *Coco*, scenariile urmau toate aceeaşi temă: la început *Popeye* este persecutat de *Pluto*, un colos bărbos, care vrea să-i răpească nevasta, pe *Olive Oil* (untdelemn de măsline). Marinarul, în prima parte a luptei este înfrînt, dar după ce înghite o cutie de spanac conservat, devine invincibil şi, ca un nou Baron de Crack, face praf şi pulbere totul în jurul său. El devine astfel întruchiparea barocă a eroismului, aşa cum îl concep americanii.

Pe vremea cînd debutau fraţii Fleischer, Pat Sullivan dădea o nouă orientare desenelor animate (şi poveştilor ilustrate) cu *Felix cotoiul*. Succesul comercial al acestui personaj ingenios şi ghinionist provoca apariţia a numeroase alte animale concurente: *The Crazy Cat* [Pisica turbată] a lui Ben Harrison şi Manny Gould; *Filip broscoiul* al lui Ub Iwerks, *Oswald, iepurele vesel* (1926–1928) al lui Walt Disney; în sfîrşit şi mai ales: *Mickey Mouse* [Şoricelul Mickey], creaţia, pare-se comună, a lui Ub Iwerks şi Walt Disney.

Walt Disney, de origine germano-irlandeză, debutează destul de mediocru cu seria *Alice* (1923–1926). După aceea îl creează pe iepurele *Oswald*, mai material şi mai natural, dar mai puţin expresiv decît modelul său inspirator: *Felix cotoiul*. Douăzeci și șase de filme stabiliseră renumele lui *Oswald*, cînd falimentul producătorului pune acest personaj sub sechestru. Atunci Disney, aproape fără voie, îl va adopta pe *Mickey*.

Norocul cel mare al acestui erou este de a fi picat tocmai într-un moment cînd se puteau folosi muzica și zgomotele. Sonorul se naște îndată după nașterea lui *Mickey*. În timp ce Fleischer se mărginea să ilustreze prin desene cîntece populare englezești, Disney își dă seama că un nou gen comic poate lua naștere din îmbinarea sunetului cu desenul. Prima sa *Silly Symphony*[1] este *Skeleton Dance* [Dansul scheletelor] (1929), dansul mai multor schelete este reglat ca într-un balet, pe muzica *Dansului macabru* de Saint-Saëns. Siniștrii eroi se dezarticulau și cîntau din xilofon, percutînd cu propriile lor tibii propriile lor oase toracice. În acea epocă Disney folosește din abundență vechea recuzită romantică anglo-germană: fantome, castele cu stafii, zgomote de lanțuri, douăsprezece bătăi la miezul nopții, cu efecte de teroare luată în rîs (sau chiar în serios).

Mickey, chiar de la începutul carierei sale, este ingenios, optimist, candid, ștrengar, strică tot, dar plin de bunăvoință și chiar de curaj. El avea pe atunci ca rival un monstruos motan unigamb, caricatură a lui *Felix cotoiul*. Comicul primelor filme *Mickey* este bazat mai mult pe gaguri muzicale: piane cu mișcări de animal, cratițe sunînd adunarea, balete executate de personaje multiplicate, maxilare de vaci întrebuințate ca xilofon etc.

Se va abuza atît de mult de aceste efecte, încît pînă la urmă ele vor deveni insuportabile. Folosirea culorii vine la timp ca să reînnoiască un gen care obosea.

Cu *tehnicolorul* (pe atunci bicrom) *Nătîngile simfonii* devin bucolice, în gustul gravurilor engleze. Sau se recurge — după exemplul lui Fleischer — la cîntece folclorice sau la animale din fabule. În momentul cînd Roosevelt proclama *New Deal*-ul, Disney, dintr-o veche temă populară: povestirea *The Three Little Pigs* [Cei trei purceluși], scotea o morală de fabulă, anume că leneșii sînt victimele lupului, dar că cel ce muncește va scăpa, căci el a avut grijă să-și zidească o casă de cărămidă. Aria foarte antrenantă: *Who's afraid of the big bad wolf?* [Car'se tem de lupul rău? Noi nu, zău; noi nu zău!] era, în America de atunci, o sfidare aruncată crizei.

---

[1] *Nătînga simfonie.* — *N. T.*

Cu un succes inegal, Disney caută să creeze eroi noi, care sînt întotdeauna animale caricaturizate. Motanul cu un singur picior n-a avut viaţă lungă. Cei trei purceluşi şi lupul rău şi-au limitat cariera la cîteva filme. *Florabela*, vaca, n-a ieşit aproape niciodată din, ca să zicem aşa, faza figuraţiei; tot aşa şi găina cîrcotaşă şi plină de importanţă, tot aşa cocoşul bătăios, struţul lacom, cîinele Saint-Bernard solemn şi abrutizat. Dar *Pluto*, cîinele adulmecător, linguşitor, zelos, idiot, a avut o popularitate durabilă în lumea întreagă, spre deosebire de prostănacul *Goofy*, a cărui popularitate n-a depăşit hotarele Americii. Tradiţionalul *Mickey*, copilăros şi prostuţ, este treptat-treptat eclipsat de un nou venit: *Donald*, răţoiul arţăgos, văicăreţ, ghinionist, fonfănind a furie împotriva nenorocirilor provocate de propria lui prostie.

Arta lui Walt Disney atinge apogeul în perioada de dinainte de război. Ingeniozitatea, poezia şi inventivitatea lui amintesc de vechile descoperiri ale lui Mack Sennett, asemănare care nu este întotdeauna întîmplătoare. Căci Walt Disney, care foloseşte mai multe sute de persoane, foloseşte, ca şi Mack Sennett, echipe de „gagmani", oameni care caută aceste efecte comice într-o bibliotecă foarte bogată şi în literatura clasicilor comicului american. Supleţea desenului animat permite dezvoltarea unor efecte odinioară limitate de posibilităţile de trucaj. Într-una din cele mai bune bucăţi ale lui Disney, *Donald şi Pluto*, răţoiul înghite un magnet şi se trezeşte apoi persecutat de tot felul de obiecte metalice. Era o reluare a vechiului *L'Homme aimanté* [Omul magnetizat] al lui Feuillade, dar, bineînţeles, cu o vervă şi o exuberanţă inegalabile.

Disney şi echipa sa perfecţionează îmbinarea de gaguri şi muzică clasică. Cea mai bună reuşită a lor în acest gen a fost *Orchestra lui Mickey*, care executa uvertura din *Wilhelm Tell* de Rossini. Cînd ajunge la motivul muzical al furtunii, se dezlănţuie un ciclon şi muzicanţii îşi continuă cîntarea transportaţi în cer...

Aceste *Silly Symphony* nu sînt toate bune. Cele mai izbutite sînt cele inspirate din fabule şi din folclor (*Greierele şi furnica*, *Iepurele şi broasca ţestoasă*, *Cine a ucis pe cocoşul Robin?*, *Şoarecele de oraş şi şoarecele de cîmp*, 1934—1936). Alte simfonii, pur „poetice" — ca *Moara veche* — abuzează de apusuri de soare, frunze moarte, toamne, pînze de păianjen, nimfe cu aripi, picături de apă diamantine. Cromolitografia de gust nemţesc, absurditățile prezentate de acele *Christmas Cards*[1], o luxoasă abundență de imagini, arta academică, toate acestea năpădesc atelierele lui Disney în momentul cînd el se pregătea să-și îndrume desenele animate spre filmul de lung metraj, cu *Snow White and the seven Dwarfs.* [Albă-ca-zăpada și cei șapte pitici] (1938).

Înainte de terminarea acestui mare film, înflorirea americană provocase o emulație în Europa. Artiștii de avangardă avuseseră partea lor în această redeșteptare. Am spus mai înainte că încercările lui Viking Eggeling au avut ca rezultat simfoniile geometrice ale lui Fischinger, continuate apoi de el în Statele Unite.

În Franța, Berthold Bartosch, tot în spirit avangardist și după niște gravuri de Frans Masereel, compune, în 1934, filmul *L'Idée* [Ideea] unde acompaniamentul este o frumoasă partitură muzicală de Arthur Honegger. Pe de altă parte, pe tema din *Une Nuit sur le mont chauve* [O noapte pe muntele pleșuv] de Musorgski, Serghei Alekseev realizează o remarcabilă suită de gravuri animate, folosind o tehnică nouă de o mare finețe, anume *ecranul cu ace*. El face să joace umbrele și luminile pe niște desene în relief, cu ajutorul unor ace ce puteau fi înfipte mai mult sau mai puțin adînc în pînza albă.

Jean Painlevé creează din statuile în plastilină ale lui René Bertrand, colorate și animate, un surprinzător *Barbă-Albastră* (1937), pe muzică de Maurice Jaubert. În acest film el pune în evidență mult mai bine decît Starevici imensele posibilități de îmbinare a figurilor de sculptură sau păpușilor în trei dimensiuni cu combinațiile de ecleraj și efectele de lumină; lucru cu neputință de realizat cu simplele desene în două dimensiuni.

În U.R.S.S., Șolpo folosește pistele sonore, înregistrînd după alte procedee decît cele obișnuite. El folosește piste sonore *desenate*, capabile să creeze sunete care nu puteau fi obținute de la nici un instrument muzical cunoscut, realizînd astfel o *Simfonie a lumilor* (1933). Frații Ivoston (Ivanov, Voinov, Sasonov) experimentează desenul muzical (*Preludiul de Rahmaninov*, 1934). Desenul animat se dezvoltă ca o ramură a cinematografului pentru copii, într-un stil cvasifolcloric (*Micul țar Durandai*, 1935). În fine, Ptușko dirijează un foarte frumos film de lung metraj cu păpuși animate (*Noul Gulliver*, 1934).

---

[1] Cărți poștale ilustrate engleze, conținînd urări de Crăciun. — *N. T.*

În Italia, filmul *Cristofor Columb*, de Minda Indelli, este mediocru, dar în Cehoslovacia efortul îndelungat al pictorului Dodal şi al soţiei sale ajunge la rezultate foarte bune cu filmul educativ: *Aventurile lui Vsudybyl*, filmul comic *Neuitata Mona Lisa* şi mai multe filme abstracte, deschizînd calea unei şcoli noi.

Cu toate aceste diverse tentative, Europa rămîne la stadiul experimental, într-o epocă în care desenul animat în America devenise o industrie.

Albă-ca-zăpada şi cei şapte pitici (1938) marchează apogeul succesului comercial al lui Walt Disney, dar şi începutul decadenţei lui. În ajunul războiului, atelierele lui, înfiinţate iniţial cu un capital de 280 de dolari, devin o adevărată uzină: 2 000 de angajaţi foloseau aci un echipament savant şi un mecanism complicat, destinat să producă în fiecare an două filme mari şi 48 de filme de scurt metraj. R.K.O. şi banca Morgan permit astfel realizarea acestui film, al cărui succes financiar depăşeşte cu mult speranţele lor: reţetele pe piaţa internă ating 8 milioane de dolari.

Profitînd de experienţa seriei *Mickey*, se exploatează larg derivatele. *Albă-ca-zăpada şi cei şapte pitici* se vor vinde sub toate formele imaginabile: ca păpuşi, ca bomboane, bibelouri, jucării de celuloid, mărci de ciocolată, albume, fotografii, batiste, lingerie, bonete etc...

Realizarea artistică este însă inferioară succesului comercial. Filmul este neunitar. Un adevărat ghiveci, toate diversele maniere ale lui Walt Disney şi ale colaboratorilor săi amestecate laolaltă. Regăsim animalele copilăreşti din *Silly Symphonyes*, efectele de groază din *Dansul macabru*, ştrengăreştile ingenuităţi din *Mickey*, atmosfera fals bucolică din *Moara veche*. În schimb, în descrierea animalelor sau a siluetelor caricaturale ale piticilor, Walt Disney nu va încerca să sară peste cal şi atunci rezultatul va fi excelent. Poezia sa de bazar sau teroarea lui faţă de *Grand Guignol*[1] sînt dimpotrivă, discutabile. El dă însă greş cînd vrea ca anosta sa Albă-ca-zăpada şi grotescul său Făt-Frumos *(Charming Prince)* să atingă sentimente de umanitate. Astfel filmul va îmbătrîni şi se va descompune asemenea pieselor unui automobil vechi.

---

[1] Teatru la Paris şi în acelaşi timp gen dramatic creat de acel teatru, al cărui repertoriu conţine piese fioroase, de senzaţii tari. — *N. T.*

Pinocchio (1940), care urmează *Albei-ca-zăpada*, nu are același succes comercial. Este, totuși, cu tot aspectul său neunitar, cel mai bun film de lung metraj al lui Disney, superior ingeniosului, dar inegalului *Dumbo* (1941) sau anostului și prea sentimentalului *Bambi* (1942).

Fantasia este opera cea mai plină de pretenții a lui Disney. Aci *Mickey* apare sub forma *ucenicului vrăjitor*. Este cea mai bună parte a filmului, care adaptează o simfonie (cu același nume) a compozitorului Paul Dukas. Nenorocitul șoricel, încolțit de implacabile mături, înecat de gălețile cu apă, luptînd în zadar împotriva soartei nemiloase pe care tot el o dezlănțuise este imaginea însăși a creatorului său, a lui Walt Disney, copleșit de imensitatea mijloacelor materiale — artistice și tehnice — pe care talentul său mărginit nu le poate domina.

În *Fantasia*, Disney abordează o atitudine de o seriozitate imperturbabilă. Odinioară, și oarecum fără s-o știe, făcuse artă adevărată. Dar, după atîtea complimente primite, el se crezu Michelangelo, Beethoven, Platon, Darwin și Shakespeare reuniți. Îl vom vedea atunci tropăind pe muzică, cu neîndemînarea înfumurată și umflată a unor hipopotami costumați în dansatoare pentru a ridiculiza un vechi balet italian de Ponchielli. Lipsa totală de gust pe care o vădește filmul *Spărgătorul de nuci*, după Ceaikovski, are uneori scuza ingeniozității. Dar ce am putea spune oare despre duelul dintre un diavol de la Muzeul Grévin și un înger de la Saint-Sulpice în decorul unui vechi teatru de feerie, în sunetele alternate ale *Nopții pe muntele pleșuv* de Musorgski și *Ave Maria* de Schubert? Sau de pretențiile cosmice din *Sacrul primăverii*, unde Stravinski face să danseze vulcani și dinozauri? Și, mai ales, ce să mai zicem de o *Simfonie pastorală* de Beethoven, transformată într-un balet înflorat de pegași împopoțonați și de centauri-femele fandosite, într-un Olimp decorat ca un cazinou de provincie din 1910... „Tratarea *Pastoralei* de către Disney este atît de distrugătoare de sentiment muzical — scrie Ernest Lindgren (*The Art of the Film*, 1948) — încît multă vreme mi-a fost teamă că n-am să pot șterge din mintea mea imaginile lui Disney și că astfel îmi voi compromite pentru totdeauna plăcerea de a asculta pe Beethoven".

Succesul financiar de data asta nu a venit să răsplătească aceste masacre. E deci adevărat totuși că crima nu rentează întotdeauna.

Disney, prin suficienţa şi extravaganţa lui, adusese desenul animat într-un impas. Succesul formulei sale transformase pe foştii lui concurenţi în imitatori. Walter Lanz, Ub Iwerks, Leon Schlesinger alcătuiesc un grup obscur şi confuz. Gugh Harman şi Rudolf Ising, înainte de a se despărţi, nu au împlinit făgăduielile debuturilor lor. Tex Avery e singurul care părăseşte stereotipurile impuse animaţiei americane de monopolul Disney. Păstrînd mai departe un stil tradiţional de desen, el introduce în filmele lui de scurt metraj nebunia, „nonsensul“, negaţia prin absurd, un stil special al fugăririi şi un ritm sincopat foarte personal. Dar în anii 1940 Tex Avery rămîne izolat şi fără o prea mare influenţă asupra animaţiei americane.

XXVI. NOUA DEZVOLTARE SOVIETICĂ

Istoria cinematografului sovietic vorbitor începe cu primele încercări, acele ale inginerului Tager, care fuseseră anterioare succesului obținut cu filmul *Cîntărețul de Jaz*. Curînd el trece la demonstrații, în același timp cu inginerul Șorin. În 1929 se sonorizează *Satul păcatului* și se folosește vorbirea pentru comentarea documentarelor. Dar fabricarea industrială de aparate nu este încă începută. Primele mari filme sonore datează din 1931. În 1934, din 26 000 de săli, numai 772 erau adaptate pentru filmul vorbitor, ceea ce explică de ce se mai realizau încă filme mute, ca *Boț de seu*, adaptare de Mihail Romm după celebra nuvelă a lui Maupassant.

Acest film mut este și primul realizat în întregime pe peliculă sovietică în pozitiv și negativ. Fabricarea peliculei virgine începuse încă din 1925. Dar perfecționarea ei este de lungă durată și costisitoare. Dacă ne amintim de anii îndelungați care i-au fost necesari lui Pathé — într-o țară unde industria fotografică era foarte dezvoltată — ca să-și monteze uzina de la Vincennes, nu trebuie să ne mirăm că pînă în 1931 filmele sovietice erau realizate și multiplicate aproape exclusiv pe peliculă străină.

Primul plan cincinal din 1929 mărește considerabil numărul de săli. În 1925, funcționau în U.R.S.S. numai 2 000 de săli; în 1928 numărul lor se ridică la 9 800, iar la sfîrșitul cincinalului există 29 200 de cinematografe fixe sau ambulante, cifră superioară celei din Statele Unite. Sonorizarea acestor săli se desfășoară într-un ritm record, se continuă și în anii următori, iar în 1940 se ajunge la aproximativ 28 000 de săli. Fiecare film se multiplică, pentru exploatare, în 1 000 sau 2 000 de copii (50 în Franța).

Această enormă creștere a publicului transformă misiunea filmului sovietic. În 1925, cinematograful era, de fapt, rezervat populației celei mai evoluate din marile orașe (1 642 săli în orașe, față de 662 la țară). Se putea folosi o vorbire mai aleasă, chiar în detrimentul clarității povestirii. Lucrurile se schimbă însă cînd filmele trebuie să fie înțelese de zeci de milioane de oameni, de profesorul de la Universitatea din Moscova și de lucrătorul din Donbas, sau de colhoznicul azerbaidjean, sau de nomadul tadjic care vedea poate pentru prima oară un film. Iată de ce căutarea înfrumusețării formei a trebuit uneori să fie sacrificată în folosul inteligibilității.

A fost de asemenea nevoie de o simplificare a limbajului și a mijloacelor de a exprima cinematografic problemele noi și complexe ale unei perioade atît de constructive ca aceea a cincinalului. Într-o oarecare măsură, limba măiastră din *Potemkin* fusese condiționată de relativa simplicitate a scenariului. Într-un text mai complex — ca în *Octombrie* — rafinamentul vocabularului face ca evenimentele să fie greu de înțeles, deși erau bine cunoscute de toată lumea.

Pentru a fi înțeleși de toată lumea, realizatorii sovietici încearcă să se exprime foarte simplu, sobru și clar. Puritatea tehnicii lor va contrasta în curînd cu rafinamentul exagerat al unora din filmele franceze sau americane. Dar această desconsiderare aparentă a preocupărilor formale nu înseamnă pentru artă o decădere. Să luăm un exemplu chiar din Rusia: Tolstoi este oare mai puțin mare prin faptul că s-a exprimat într-un stil ușor de înțeles? În filme, simplificarea formei este însoțită de îmbogățirea conținutului. Idealul aci este „realismul socialist, definit ca o metodă de lucru, care îl leagă profund pe artist de realitate, de viața din jurul său și (acesta este esențialul) îl face să participe direct la munca întregii națiuni" (Pudovkin).

În momentul cînd domnia filmului mut lua sfîrșit, Pudovkin și Eisenstein lipseau amîndoi din țară. Primul se afla în Germania, unde interpreta ca actor *Cadavrul viu*; al doilea se stabilise pentru un timp în America.

Pudovkin, care se înapoiază cel dintîi în U.R.S.S., încearcă să pună în aplicare teoria *contrapunctului sonor*. În filmul — Простой случай [O simplă întîmplare] (1931) vedem cum o femeie, însoțindu-și bărbatul la gară, se teme să vadă trenul plecînd. Atunci spectatorul aude locomotiva cum fluieră, o aude cum se urnește, aude zgomotul vagoanelor pe șine și în tot acest timp trenul rămîne nemișcat. Contrapunctul aci exprimă teama intimă a femeii, nu realitatea exterioară. Acest exemplu citat după o lucrare contemporană a lui Rudolf Arnheim arată cît de rafinate şi în acelaşi timp naive erau intenţiile lui Pudovkin. Publicul nu le-a înţeles. De aceea filmul *O simplă întîmplare*, sonor, dar nevorbitor, după confirmarea eşecului său, va fi exploatat în versiune mută.

— Дезертир [Dezertorul] este povestea unui lucrător german. Filmul e realizat în parte la Hamburg. Primele filme mute ale lui Pudovkin îşi întipăreau imaginile în mintea spectatorului. Dar la *Dezertorul*, chiar celui care-l văzuse de mai multe ori îi era greu să regăsească în memorie cutare aspect dintr-însul sau chiar subiectul lui. Eroul nu are aci perfecta claritate psihologică din *Mama* sau *Fiul lui Gingis-han*. Realizatorul montase piesa sonoră aşa cum ar fi făcut cu o bandă de imagini, dar independentă de aceasta. Rezultatele erau confuze. *Dezertorul* este, în definitiv, un film ratat, după care Pudovkin se consacră formării de tineri realizatori la „Kino-Tehnicum", Institut cinematografic de stat, şi renunţă pentru cîţiva ani să mai dirijeze filme.

Eisenstein cunoaşte un eşec diferit, oarecum şi mai dramatic. În 1928, plecînd din Uniunea Sovietică pentru studii rămîne cîtva timp în Franţa împreună cu colaboratorii săi obişnuiţi, Aleksandrov şi Tissé. Aleksandrov dirijează la Paris — Сентиментальный романс [Romanţă sentimentală], supervizată de Eisenstein; o scurtă încercare, unde imaginile comentează un cîntec, după o aplicare destul de simplistă a contrapunctului sonor. După aceea cei trei pleacă la Hollywood. Eisenstein nu are succes cu nici unul din proiectele sale succesive: *Războiul lumilor* după Wells, *Aurul* după Cendrars, *Napoleon negru*, o viaţă a lui Toussaint Louverture, cu cîntăreţul Paul Robeson, *O tragedie americană* după romanul lui Theodor Dreiser.

Nemaiputînd să suporte această inactivitate organizată, Eisenstein pleacă să turneze un film în Mexic, cu capitaluri furnizate de romancierul Upton Sinclair şi de prietenii lui. Rămîne acolo luni îndelungate, timp în care 50 000 de metri de peliculă sînt impresionaţi şi trimişi la Hollywood. Finanţatorii nerăbdători îl recheamă pe Eisenstein pentru a monta, în sfîrşit, filmul, din enorma masă de negative stocată. Dar poliţia americană îi interzice realizatorului sovietic continuarea şederii în Statele Unite. Atunci, unul din finanţatori, Sol Lesser — odinioară producător al filmelor lui Jackie Coogan, apoi al seriei *Tarzan* — pune pe diverşi meseriaşi să facă un montaj. Rezultatul va fi un film comercial *Thunder over Mexico* [Tunet deasupra Mexicoului]. Montajul conţinea, fără îndoială imagini admirabile, dar avea foarte puţine contingenţe cu scenariul şi montajul prevăzute de regizor. O mare cantitate de negativ rămîne nefolosită. Din acest material se va scoate, mai tîrziu, două documentare *(Chermesa funebră* şi *Eisenstein în Mexico)* şi, pare-se, unele imagini din filmul *Viva Villa* al lui Jack Conway. Se mai scot şi două filme omagiale în cinstea regizorului şi anume: *Time in the sun* [Timpul în soare] de Mary Seton, şi *Eisenstein's Mexican Film, episodes for study* [Filmul mexican al lui Eisenstein, episoade pentru studiu] de Jay Leyda. După 1945, stocul de negativ rămas este soldat unei firme care foloseşte imaginile lui Eisenstein în filme comerciale de scurt metraj.

Que Viva Mexico [Să trăiască Mexicul], filmul mult visat de Eisenstein, este un mare monument neterminat, din care nu cunoaştem decît fragmente desfigurate sau restituite cu sinceritate. Aceste crîmpeie ne fac să credem că filmul ar fi putut atinge, din punct de vedere estetic, apogeul operei lui Eisenstein. Tulburătoarea fotogenie şi perfecţiunea aproape de necrezut a fotografiilor lui Tissé au o valoare lirică foarte rară în cinematograf. Grija pentru plastic depăşeşte aci pasiunea „documentaristă" din *Potemkin*. Fără îndoială, această capodoperă mutilată, dacă ar fi fost terminată, ar fi folosit din plin metaforele şi simbolurile, în care vechile monumente aztece, precum şi moravurile, obiceiurile populare ar fi ocupat probabil un loc important. E totuşi greu să apreciem un film numai din imaginile lui răzleţe.

După aventura sa mexicană, Eisenstein se întoarce la Moscova. Aici întreprinde realizarea filmului — Бежин луг [Livada de la Bejin], pe care îl începe şi reîncepe de mai multe ori pentru ca pînă la urmă să nu-l prezinte publicului. Se pare că lucrarea dăduse greş atît din punct de vedere estetic cît şi ideologic. Ca şi Pudovkin, cu care conducea Institutul cinematografic de stat, acest maestru al artei mute, în pragul „vorbitorului", părea că şovăie.

Dziga Vertov trecea printr-un alt gen de criză. Documentarele lirice la care îl dusese teoria sa a „cine-ochiului" deveniseră un fel de muzică vizuală, la care era lesne să se adauge un comentar simfonic sau un montaj de zgomote şi sunete: la documentar disocierea imaginilor şi a vorbelor este chiar şi azi aproape o regulă.

După *Simfonia Donbasului* (sau *Entuziasm 1931)*, film destul de haotic, Vertov realizează capodopera sa: *Trei cîntece despre Lenin* (1934). El adună toate filmele sau înregistrările fonografice ale marelui dispărut, şi le prezintă într-un montaj iscusit, care va fi cel de-al doilea cînt. Al treilea, consacrat edificării socialismului, e însufleţit de o frumoasă mişcare lirică. Iar partea întîi, brodată pe tema unui cîntec din folclorul Asiei Centrale, este partea cea mai reuşită. Ni se arată, într-o viziune proaspătă şi foarte ritmată, vechile popoare coloniale eliberate, precizîndu-se în acelaşi timp tema generală a filmului, definită de autor ca un monolog despre „trecerea de la trecut la viitor, de la sclavie la libertate".

Teoria „cine-ochiului" graţie filmului vorbitor, arată încă şi mai bine că sub pretinsa sa obiectivitate se ascunde o înclinaţie accentuată spre forma pură. Forma interesează mai mult decît oamenii. Vertov se încăpăţînează şi fără să vrea ajunge la muzicalismul unui Ruttmann. După ce va realiza — Колыбельная [Cîntec de leagăn] (1937), el va fi definitiv depăşit de evoluţia cinematografului sovietic şi va înceta de a mai produce.

Dovjenko dăduse şi el greş cu filmul *Ivan* (1932). Pentru că voia să fie simplu şi clar el se lipsise aproape de subiect. Astfel filmul său va fi mai ales un album de admirabile fotografii ale cîmpiilor şi cerurilor ucrainiene.

Dar alţii, nou-veniţi, sau cei pe care gloria celor „patru mari" îi eclipsase pînă atunci, îşi încordează silinţele, ceea ce va duce la o nouă epocă de aur a cinematografului sovietic.

Înainte însă ca această epocă să înceapă, se pot înregistra cîteva strălucite succese izolate. Prima şi cea mai sclipitoare este — Путевка в жизнь [Drumul vieţii]. Realizatorul său, Nikolai Ekk, fost om de teatru, nu are încă treizeci de ani. Provenea din „Kino-Tehnicum", unde profesau Kuleşov, Eisenstein şi Pudovkin. Filmul său abordează o problemă acută născută în anii de război civil. Cete întregi de copii abandonaţi, *bezprizornîi*, deveniţi adevăraţi tîlhari, trăiau organizaţi în bande. Numărul lor se ridica la cîteva sute de mii. Acest flagel a fost înfrînt graţie unor metode educative cu totul contrarii celor ale „corecţiei", şi anume metodelor de colaborare între delincvenţi şi educator în vederea îndreptării celor certaţi cu legea. De fapt, în momentul cînd se realiza acest film, nu mai rămăseseră decît cîteva mii de *bezprizornîi*. Filmul trata o problemă, în fond, de domeniul trecutului.

Pentru străinătate aceste metode pedagogice erau o noutate. Ele au fost una din cauzele succesului operei. În acest film se vorbeşte puţin. Textul este de o mare claritate şi scenariul fusese stabilit în cursul unei anchete prealabile. Nikolai Ekk și colaboratorii săi au trăit luni de zile într-un centru de reeducare. De acolo sînt luați și principalii interpreți: copiii. Introducerea este o sumară prezentare, cvasidocumentară, a delictelor și blestemățiilor practicate de acești „copii părăsiți". Scenele sînt turnate pe străzile Moscovei, cu participarea involuntară a trecătorilor „jefuiți". În continuarea filmului, copiii sînt încredințați unui tînăr educator, excelent interpretat de actorul Batalov. Sabotorii, foști șefi ai acestei bande de mici delincvenți, vor să împiedice reeducarea, înjghebînd în acest scop o cîrciumă. Dar chiar copiii, foștii *bezprizornîi*, vin și o devastează. Ei duc la bun sfîrșit construirea unei linii de cale ferată și, cu toate că locomotiva festivă, venită pentru inaugurare, aduce cadavrul unuia din băieți, victimă a sabotorilor, filmul are un sfîrșit fericit: reeducarea izbutise.

După *Drumul vieții* urmează primele filme sovietice vorbite. Cele mai bune sînt: — Одна [Singură] de Kozînțev și Trauberg, *Munții de aur* de Jutkevici, *Contraplan* de Jutkevici și Ermler, *Ukraina* de Barnett.

Kozînțev și Trauberg fuseseră împreună cu Jutkevici, fondatorii „Fabricii de actori excentrici" (F.E.K.S.) și prima lor încercare *Aventurile Octobrinei* este o șarjă politică, veselă și juvenilă. — Шинель [Mantaua] (1926) este o adaptare cvasiexpresionistă a celebrei povestiri a lui Gogol. *Zăpezi însîngerate* (S.V.D. sau *Unirea pentru Marea Cauză)*, romantică povestire despre revoluționarii decembriști, se apropie prin unele părți de *Fantomâs* sau de vechile filme daneze. În Noul Babilon, care are drept cadru Comuna din Paris, se simte influența lui Eisenstein: bogăția montajului, ritmul, frumusețea imaginilor sînt remarcabile. Dar obscuritatea povestirii, unele neverosimilități, excesul de efecte căutate, dăunează acestei opere căreia puțin i-a lipsit ca să fie o capodoperă.

Singură, mai întîi film mut, este apoi sonorizat cu muzică de Șostakovici. Regizorii sînt oameni ajunși la maturitate artistică. Ei vor renunța în bună măsură la excentricitate și se vor interesa ceva mai mult de subiect, pe care îl vor umaniza. *Singură* este povestea unei tinere institutoare din Leningrad, trimisă în Altai, în centrul Asiei. Încetul cu încetul ea înțelege rolul foștilor feudali și este cît pe-aci să piară pentru a fi luat partea celor săraci. Filmul este lucrat în tradiția psihologică a lui Pudovkin și nu se lasă ispitit de fanfarele gratuite și pline de autosatisfacţie de care abuzau pe atunci emulii lui Vertov şi Eisenstein.

— Златые горы [Munţi de aur] de Jutkevici (venit tot de la F.E.K.S.) se caracterizează de asemenea printr-un larg suflu de umanitate. Unul dintre cele mai frumoase cîntece ale lui Şostakovici este laitmotivul acţiunii, care se petrece pe la sfîrşitul ţarismului. Un ţăran incult, venit de curînd la oraş, devine spărgător de grevă, apoi, înţelegînd ce înseamnă solidaritatea, se alătură tovarăşilor săi. Regăsim aci tema lui Pudovkin a „luării" sau „prizei de conştiinţă". Scenariul este mişcător, el fusese rezultatul unei opere colective.

Primul plan cincinal, pe atunci în plină desfăşurare, prevede crearea în uzine a unor cluburi culturale şi editarea a tot felul de ziare redactate chiar de muncitori. Cu ei, cu „metalurgiştii" redactori ai ziarului „Putilov Roşu" se sfătuieşte Jutkevici cu privire la ideea scenariului. După lungi săptămîni de anchetă, ajunge la o primă redactare pe care o supune aprecierii muncitorilor. Lucrarea este atît de viu criticată de muncitori, încît munca trebuie refăcută de mai multe ori. Este metoda exact opusă aceleia a lui Vertov, care vroia, cu obiectivul său, să observe oamenii ca pe nişte animale din grădina zoologică, fără ca ei măcar să ştie că sînt filmaţi. Acum, dimpotrivă, se cere oamenilor să ia parte activă la crearea unor personaje, ba chiar a unor tipuri.

Scenariul filmului *Contraplan* (sau Ruşinea) este elaborat în acelaşi chip. Subiectul e contemporan şi apropiat de cel din — Златые горы [Munţii de aur]. Un contramaistru beţiv, ostil planului cincinal, sfîrşeşte prin a i se alătura. Colaboratorul lui Jutkevici este aci Ermler, venit dintr-un grup analog F.E.K.S.-ului. Primelor sale încercări — Дом в снегу [Casa din zăpadă] le urmează — Парижский сапожник [Cizmarul din Paris], apoi — Обломок империи [O fărîmă din imperiu]. Opera e plină de căutări de efecte estetice cam încîlcite. În schimb, găsim în ea o înclinaţie foarte vie pentru psihologia socială.

Filmul *Ukraina* (1933) înfăţişează cu simplitate şi farmec viaţa unei familii de la periferia unui oraş din timpul războiului şi al revoluţiei. Tonul direct, duioşia notaţiilor psihologice, înscriu lucrarea în curentul de umanizare care caracteriza pe atunci cele mai bune filme sovietice. Poate doar cam „intimist", realizatorul său Barnette fusese, împreună cu Pudovkin, elevul lui Koleşov şi dirijase mai multe documentare şi filme artistice jucate, printre care o comedie: — Девушка с коробкой [Tînăra cu cutia de pălării].

Marele răsunet al şcolii sovietice atrăsese în U.R.S.S. mai mulţi realizatori străini: Richter, Béla Balázs, Joris Iwens (acesta dirijează *Cîntecul eroilor*, consacrat edificării Magnitogorskului) şi celebrul om de teatru Piscator, alungat din Germania de hitlerism. Acesta din urmă dirijează la Leningrad — Восстание рыбаков [Răscoala pescarilor] operă ciudată, realizată după un roman de Anna Seghers. Scenariul, prea bogat în căutări estetizante pentru a putea fi întotdeauna înţeles, conţine totuşi scene foarte frumoase. Se distinge scena înmormîntării grevistului ucis, cu tovarăşii săi pescari veniţi din toate zările, grupaţi într-un imens cortegiu.

Cu toate acestea cîteva izbînzi, primii ani ai cinematografului vorbitor au fost în U.R.S.S. mult mai puţin bogaţi decît perioada precedentă. Noua generaţie îşi căuta încă drumul. Filmul — Чапаев [Ceapaev], opera a doi omonimi S. şi G. Vasilev, vine să cristalizeze aceste eforturi. Astfel, ei deschid calea unei remarcabile înfloriri, comparabilă cu prima perioadă de aur a cinematografului sovietic.

Succesul celor doi Vasilev este cu atît mai remarcabil cu cît el le depăşea oarecum personalitatea. Primele lor regii: —Спящая красавица [Frumoasa din pădurea adormită][1] (1930) şi — Личное дело [O afacere personală] l(1931) nu avuseseră succes. — Волочаевские дни [Zilele lui Voloceaev] (1938), film realizat după *Ceapaev*, este departe de a egala această capodoperă. *Ceapaev* fusese într-o oarecare măsură un succes colectiv, şi iată de ce:

Ceapaev era un erou istoric, comandantul unui grup de partizani în timpul războiului civil. Actele lui de eroism inspiraseră un roman fostului său tovarăş de luptă Furmanov. Cei doi Vasilev au folosit această carte (al cărui autor murise de curînd) pentru un scenariu pe care l-au elaborat trăind luni de-a rîndul printre foştii soldaţi ai lui Ceapaev. Ei înşişi luaseră parte la războiul civil.

Experienţa de documentarişti şi de montori a celor doi Vasilev avea să-i ajute la prepararea acestei uriaşe „actualităţi reconstituite“. Decupajul minuţios folosind o metodă mult apreciată de Eisenstein[2], contura dinainte cele 820 de cadraje ale filmului.

---

[1] Basm celebru din folclorul francez. — *N. T.*

[2] Durata medie a fiecărei imagini (cadru, plan) este de nici şase secunde. Aceasta arată ce ritm viu, pregnant, plin de nerv avea acest film. — *N. T.*

Totuşi la ei montajul şi cadrajul vor fi mai puţin esenţiale decît oamenii: Ceapaev (Boris Babocikin), cu calităţi înnăscute de mare căpitan, dar prea impulsiv ca să poată evita unele greşeli; Furmanov (Blinov) consilierul său politic; o partizană vitează şi înduioşătoare (Measkinova); un colonel alb, adversar cu atît mai de temut cu cît era inteligent şi sensibil (Pevtsov). Interpreţii care au studiat rolurile cu aceeaşi conştiinciozitate ca şi realizatorii, au avut prilejul, în timpul filmării, să petreacă multă vreme în mijlocul foştilor soldaţi care acum făceau figuraţia în marile scene de bătălie. Acest lucru a uşurat munca tuturor.

Popularitatea filmului a fost imensă şi a creat un *tip* de erou modern, care şi-a avut viaţa lui proprie. Multiplele tipuri comice şi foarte rarele tipuri dramatice create de cinematograf nu se pot concepe în afara interpreţilor lor: Rio Jim a încetat de a mai fi atunci cînd W.S. Hart a abandonat cinematograful. Da Ceapaev fusese un erou istoric înainte de a fi fost interpretat de Babocikin. Imaginea acestui partizan, cu căciula sa de blană, stînd în picioare lîngă o mitralieră, într-o căruţă trasă de cai iuţi, a devenit foarte populară; în U.R.S.S. pînă şi copiii se joacă de-a „Ceapaev".

Filmul a atins această rară popularitate prin umanitatea sa directă şi puternică. Eroii răspîndesc o căldură cu adevărat omenească. Cînd partizana învaţă de la un soldat mînuirea unei mitraliere, fără ca nimic să fie exprimat prin vorbă sau prin gest, simţim totuşi dorinţa şi dragostea născînd între acest bărbat şi această femeie. Dar opera este prin excelenţă epică. Scena cea mai vestită e atacul albilor împotriva partizanilor, un atac nu numai militar, dar şi psihologic.

O trupă disciplinată de fanatici ofiţeri albi înaintează la asaltul unei poziţii pe care o ocupă Ceapaev. Ofiţerii păşesc în ordine, încet, ca la paradă, umplînd mereu golurile lăsate de morţii căzuţi în rîndurile lor. Această maşinărie în mişcare produce un efect atît de puternic asupra partizanilor încît ei sînt gata să se împrăştie în dezordine. Dar descoperirea, în ultimul moment, a unei mitraliere le aduce victoria.

Înaintarea, pe o cîmpie cu văi şi dealuri, a ofiţerilor grupaţi în careu avea o valoare plastică incomparabilă. Deosebit de această frumuseţe a formei, episodul avea o semnificaţie mai largă. Reconstituirea pînă în cele mai mici amănunte a unui eveniment istoric mai vechi căpăta acum un sens metaforic pe care autorii poate că nici nu-l căutaseră. Acest asalt mecanic și geometric era același cu tabloul războinicilor pe care în același an, 1934, îl zugrăvea Leny Riefenstahl în filmul ei despre marea paradă de la Nürnberg. Amenințarea unui uriaș „atac psihologic“ plutea deasupra Europei. Episodul din *Ceapaev* arăta profetic acest pericol. Și totodată, metoda de apărare: omul conștient opunîndu-se omului mecanizat, conștiința opunîndu-se mecanicii umane. Ceapaev avea să fie o pildă pentru partizanii din toată Europa în timpul celui de-al doilea război mondial.

Succesul acestui film i-a ajutat pe cineaștii sovietici să glorifice măreția faptelor istorice, să le dea de exemplu și să creeze, să recreeze eroi, istorici sau neistorici.

Lui Kozînțev și lui Trauberg le-au trebuit șase ani ca să termine trilogia *Maxim*. Tipul creat de ei cîștigă în U.R.S.S. o popularitate care se poate compara chiar cu aceea a lui *Ceapaev*. Încercarea fusese temerară. Cele trei filme durau în total aproape 6 ore și descriau viața unui muncitor bolșevic de-a lungul a trei perioade istorice extrem de bogate în evenimente: epoca dinainte de război — Юность Максима [Tinerețea lui Maxim] apoi iulie 1914 — Возвращение Максима [Întoarcerea lui Maxim] în sfîrșit, 1918 — Выборгская сторона [Maxim la Vîborg].

Începutul primului film era, iarăși, o „luare de conștiință“. Dar, spre deosebire de filmele lui Pudovkin, în care consecințele unei asemenea evoluții erau tratate ca o concluzie a cîtorva imagini lirice, la Kozînțev și Trauberg circumstanțele care-l transformă pe om în erou sînt doar o simplă introducere în subiect. Adevăratul subiect al trilogiei începe abia atunci cînd eroul poate intra în acțiune. Subiectul se călește în toiul acțiunii și este îmbogățit de ea. Intenția autorilor era, ca la marii romancieri Tolstoi și Balzac, să arate prin cîteva personaje o anumită societate și evoluția ei. Actorul Boris Cirkov s-a pregătit pentru rolul lui Maxim cu o excepțională conștiinciozitate, înainte chiar ca scenariul să fi fost scris. A trăit mai multe luni ca lucrător într-o uzină din cartierul mărginaș al Leningradului, Vîborg, ca să se poată identifica mai bine cu viitoarea lui creație. Doi ani s-au cheltuit cu elaborarea personajelor și faptelor lor, cu cercetarea documentelor, cu anchete, lecturi, discuții...

Toată această grijă și toată această trudă au dat trilogiei lui *Maxim* o amploare rar întîlnită în cinematograf. Cele trei filme formează un tot astfel că fiecare parte separat nu-și dezvăluie întreaga ei valoare decît dacă cunoaștem și celelalte două. Într-o epocă în care filmele americane accentuau „întoarcerile în trecut“ şi „elipsele“, Kozînţev şi Trauberg s-au străduit să explice totul pe larg, amănunţit, evitînd totuşi lungimile supărătoare, mersul greoi, exagerările şi vulgaritatea. Gravitatea subiectului a fost atenuată de un umor sănătos care domină în mai multe episoade. De pildă petrecerea la iarbă verde în stil 1900 tulburată de trecerea revoluţionarilor; partida de biliard dintre Maxim şi agentul provocator, fîstîceala lui Maxim devenit în 1918 director de bancă. De la un episod al filmului, secvenţele corespund una alteia, ca de exemplu, şedinţa Dumei ţariste (din *Întoarcerea)* şi şedinţa Adunării Constituante (din Vîborg). Fiecare din aceste adunări a fost studiată cu o grijă şi cu o pricepere de care a profitat Frank Capra în *Mr. Smith la Senat*, film care se desfăşoară şi el într-o incintă parlamentară.

De la un film la altul, publicul rus vede astfel un erou evoluînd şi formîndu-se sub ochii lui. *Maxim* avea să devină atît de popular încît va interveni şi în filmele altora, ca, de pildă, în — Великий гражданин [Marele cetăţean] al lui Ermler. În 1941, la începutul invaziei germane, *Maxim* apare din nou într-o serie de scurtmetraj.

Filmul *Marele cetăţean* realizat de Ermler este căutarea, foarte sistematică, a unui gen nou de cinematograf psihologic. Prima parte a filmului — care durează aproape două ore — se mărgineşte aproape numai la discuţiile dintre trei sau patru personaje, în decorul unic al unui apartament. Este „tema inversă“ faţă de tema „luării de conştiinţă“ a lui Pudovkin. Ni se înfăţişează trecerea unui politician ambiţios în rîndurile „coloanei a cincea“. În această dramă totul se sprijină pe dialog; acest dialog este însăşi acţiunea filmului. Psihologia, departe de a fi individualistă, are o semnificaţie socială, atît pentru adversar cît şi pentru *Marele cetăţean.* Acest erou era, de altfel, transpunerea literară a unui personaj istoric: Serghei Kirov. Ermler s-a dovedit a fi un regizor original şi plin de forţă dînd mai mult decît făgăduise filmul său — Крестьяне [Ţăranii] (film, de altfel, excelent).

Multe au fost după aceea filmele sovietice de valoare care căutau să creeze tipuri romaneşti de felul lui *Maxim*. Printre cele mai reuşite — toate însă inferioare modelului — trebuie să cităm: — Профессор Мамлок [Profesorul Mamlock] (1938) de Minkin şi Rapaport (viaţa din Germania hitleristă, după un remarcabil scenariu al scriitorului german Friedrich Wolf); Membru al guvernului (1939) şi — Депутат Балтики [Deputatul de Baltica] (1937) de Zarkhi şi Heifeţ (în rolul acestuia, actorul Cerkasov are o mare creaţie în rolul bătrînului profesor care se alătură în 1918 noului guvern); — Семеро смелых [Cei şapte viteji] 1937 (drama unei expediţii polare) şi — Учитель [Institutorul] (1939) de Gherasimov (fost actor provenit de la F.E.K.S.); în sfîrşit, — Белеет парус одинокий [O pînză în depărtare] (1939) de Legocin, realizare de prim ordin).

Acest ultim film este o adaptare după romanul lui Kataev. Acţiunea se desfăşoară la Odesa, în timpul revoluţiei, îndată după evenimentele petrecute pe crucişătorul „Potemkin“. Episoadele istorice rămîn pe un plan secundar, aşa cum sînt văzute de doi copii (fiul unui muncitor şi fiul unui profesor). Prospeţimea şi umorul se împletesc aci cu o poezie intensă.

Alţi realizatori urmează mai direct calea istorică şi eroică deschisă de *Ceapaev*. Filmul — Мы из Кронштадта [Marinarii din Kronstadt] (1936), realizat de Dzigan, înfăţişează un episod din războiul civil. El conţine, între altele, o surprinzătoare şi atroce secvenţă de înecuri în masă, de care poate că şi-a adus aminte Rossellini cînd compunea finalul filmului *Paisa*. Un alt film izbutit a fost — Последняя ночь [Ultima noapte] (1937) de Raisman. Conturînd destinul cîtorva eroi, acesta este tabloul ultimelor zile din Octombrie. Tulburătoare este sosirea unui tren despre care nu se ştie dacă este prieten sau inamic, într-o hală goală de gară, înconjurată de soldaţi care stau la pîndă. Regăsim de asemenea în idila unor moderni Romeo şi Julieta sensibilitatea care a dat atîta preţ filmului *Trei prietene* de Arnstam.

După — Иван [Ivan], film arătînd construirea unui mare baraj şi transformarea morală a constructorilor săi, Dovjenko realizează — Аэроград [Aerograd]. Filmul se desfăşoară în Siberia, în mediul grănicerilor luptînd cu spionii japonezi. Execuţia unui trădător de către un bătrîn vînător, în marea şi mlăştinoasa pădure din Taiga, este o scenă în care lirismul lui Dovjenko capătă o expresie vie. Dar talentul său nu va trage nici un folos părăsindu-şi pămîntul natal, iar Dovjenko se va reîntoarce la acest pămînt pentru a înfăţişa povestea lui Sciors, un Ceapaev ucrainean, fost infirmier devenit general în Armata Roşie, care înfrînge în 1918 trupele germane de ocupaţie.

Acest film este una din capodoperele lui Dovjenko. Din nou poet liric, el frămîntă aci marile sentimente ale omului: moartea, eroismul, dragostea pentru natură. Frumuseţea plastică a imaginilor este uimitoare: cîmpii acoperite de zăpadă, nesfîrşite ceruri de furtună străbătute de fumul incendiilor războiului, întinse cîmpuri de floarea-soarelui străbătute de galopul călăreţilor... În sfîrşit, acţiunea romantică este impregnată de un umor puternic, destul de puţin frecvent în opera marelui cineast.

Alţi realizatori s-au consacrat oamenilor iluştri ai istoriei ruse. Vasili Petrov adaptează în două mari filme celebra carte a lui Alecsei Tolstoi: — Петр Первый [Petru cel Mare]. Petrov, mult timp specialist în filme pentru copii, atrage atenţia asupra lui prin — Гроза [Furtuna] (1943), adaptare a unei piese clasice de Ostrovski. Filmul *Petru cel Mare* ar fi căzut poate într-un stil pompos, dacă nu l-ar fi însufleţit o vervă viguroasă, deşi cam facilă şi uneori la marginea vulgarităţii. Actori excelenţi, ca Tarkanov, Jarov, Cerkasov (ţareviciul), Tarasova, au dat personajelor o viaţă intensă.

Mihail Romm, după filmul — Тринадцать [Cei treisprezece], acceptă sarcina foarte grea de a aduce pe ecran un erou contemporan, sarcină pe care o duce la bun sfîrşit cu filmele — Ленин в Октябре [Lenin în Octombrie] şi — Ленин в 1918 году [Lenin în 1918].

Eisenstein şi Pudovkin se consacră şi ei eroilor istoriei ruse. „Nu-mi plac filmele istorice“ — îi plăcea lui Pudovkin să repete. Filmul — Минин и Пожарский [Minin şi Pojarski], dirijat de el împreună cu Doller, este o mare şi solemnă frescă, poate puţin cam obositoare, în 1914, — Суворов [Suvorov], făcut tot de ei, este excelent ca psihologie. Conflictul dintre ţar şi general e bine redat, dar luptele din Alpi sînt uneori lipsite de omogenitate şi de suflu.

— Александр Невский [Alexandru Nevski] este pentru Eisenstein un punct terminus, unde înfloresc şi se revarsă tendinţele lui de „contrapunct“ care îl caracterizează încă de la începuturile carierei sale. Se sileşte să creeze un gen nou, comparabil cu ceea ce în dramaturgie este teatrul de operă, unde povestirea se împleteşte cu muzica, cu cîntecul, cu figuraţia, cu jocul actorilor, cu frumuseţea decorurilor, cu efectele maşinăriilor, pe scurt, cu toate mijloacele scenice duse la paroxism, pentru realizarea unui spectacol somptuos, nobil şi solemn.

Imense mijloace şi excelenţi actori au fost puşi la dispoziţia lui Eisenstein. Un montaj minuţios, cadraje bine căutate s-au îmbinat, într-un contrapunct *auditiv-vizual*, cu remarcabila partitură a lui Serghei Prokofiev. Această operă splendidă este un fel de simfonie în alb major. Apogeul ei, înfrîngerea cavalerilor teutoni la lacul Peipus, este una din secvențele cele mai perfecte din istoria cinematografului. Filmul este însă oarecum lipsit de căldură. Extremul rafinament al căutărilor tehnice, sublinierea prea accentuată a dorinței de putere a eroului îi fac uneori pe autori să uite de oameni și de acțiune. Dar dragostea pentru patrie luminează cea mai mare parte a filmului, în care distrugerea cavalerilor teutoni capătă un sens profetic.

Alte filme adaptează mari opere literare. Jutkevici realizează — Человек с ружьем [Omul cu pușca] după Pogodin, apoi o serie din — Похождения бравого солдата Швейка [Aventurile bravului soldat Sveik]. Raisman ecranizează marele roman al lui Șolohov: — Поднятая целина [Pămînt desțelenit], Donskoi adaptează celebrul roman al lui Nikolai Ostrovski — Как закалялась сталь [Așa s-a călit oțelul] și seria celor trei cărți autobiografice ale lui Maxim Gorki: — Детство [Copilăria mea], — В людях [La stăpîn], și — Мои университеты [Universitățile mele] (1938—1940). Copilăria lui Gorki (1938) este cu adevărat remarcabilă: filmul, foarte fidel cărții, e rînd pe rînd duios, emoționant, naiv, înspăimîntat și aproape plin de cruzime. Prin această trilogie Donskoi se înalță pe prima treaptă a cinematografului mondial.

Într-un cu totul alt domeniu și pentru a răspunde unei nevoi a publicului, fostul colaborator al lui Eisenstein, Aleksandrov, creează comedia muzicală sovietică, cu strălucitorul film de succes *Băieții veseli* — Веселые ребята (sau [Toată lumea cîntă și dansează]), 1934. Verva și vioiciunea comunicativă a filmului ne amintesc de cele mai reușite desene animate sau filme comice. Această sănătate, acest optimism caracterizează și celelalte filme ale lui Aleksandrov, în special — Цирк [Circul] și — Волга-Волга [Volga-Volga]. Veselia noii vieți sovietice este bine exprimată și în — Богатая невеста [Logodnica bogată] de Pîrîev, și în — Свинарка и пастух [Păstorița și porcarul] de același autor.

Nikolai Ekk, în filmul — Соловей-соловущко или Груня Корнакова [Privighetoare, mică privighetoare], folosește un procedeu tehnicolor încă imperfect. E drept, el nu se menține aci la înălțimea marelui său film *Drumul vieții*, dar după acest film devine un specialist al tehnicolorului — (Сорочинская ярмарка [Tîrgul din Sorocinsk] după Gogol, 1939).

Ilya Trauberg, tînărul frate al colaboratorului lui Kozînțev și realizatorul filmului *Expresul albastru*, regizează — Сын

Монголии [Fiul Mongoliei] (1936), în întregime interpretat de artişti mongoli. Se regăseşte, pentru un eveniment contemporan, tonul şi stilul legendelor. Eroul va trece prin nenumărate încercări înainte de a ajunge la glorie şi dragoste.

Cinematograful sovietic se caracterizează, de la originile sale, prin multiplicitatea şi diversitatea cinematografiilor sale naţionale. Pe lîngă cinematograful rus propriu-zis, mai există încă zece alte şcoli; aşa este, de pildă, cinematograful ucrainean; Dovjenko e cel mai remarcabil reprezentant al său. Dar mai sînt şi alţi mulţi realizatori de valoare ca, Savcenko — Богдан Хмельницкий (Bogdan Hmelniţki), 1941, remarcabil prin puterea cu care conduce marile figuraţii. În cinematograful bielorus s-au relevat Dzigan, Spiess şi Milmann, Korch etc. Cinematograful armean este reprezentat mai ales prin Bek Nazarov — Человек с орденом [Omul cu decoraţia], 1933; — Пепо [Pepo], 1935; — Зангезур [Zanghezur], 1938; — Давид-Бек [David Beck], 1943. Cinematograful georgian pune în scenă legendele orientale medievale şi ştie să redea cu vioiciune, cu amploare şi vigoare luptele celor din munţi în — Арсен [Arsene], realizat de Ceaureli în 1937. Se mai turnează filme azerbaidjene, uzbece, turcmene, tadjice etc. Fiecare mare republică a Uniunii Sovietice îşi avea încă din 1930 societatea sa de producţie cinematografică.

Diferenţierea cinematografului se făcea de asemenea după nevoi şi după public. Filmele ştiinţifice sau de învăţămînt căpătaseră, în perioada dinaintea războiului, o dezvoltare fără egal. Cinematograful pentru copii rămîne timp de 20 de ani o specialitate pur sovietică.

În U.R.S.S. perioada dinaintea războiului este bogată şi variată. Filmele de valoare sînt numeroase şi importante, genurile se înmulţesc şi se diferenţiază. Cinematograful sovietic se situează atunci, înaintea cinematografului francez, primul din lume. Ne-am dat cu greu seama de acest lucru în alte ţări decît U.R.S.S. şi mai ales în Franţa, unde cenzura de după 1936 interzice toate filmele sovietice. Această interzicere coincide cu o perioadă în care cinematograful sovietic atinge noi culmi. Diversitatea personalităţilor, aspiraţiile şi gusturile variate ale cineaştilor se uniseră într-un sentiment de responsabilitate colectivă faţă de popor, în perioada care precede agresiunea hitleristă din 22 iunie 1941.

XXVII. NOUL AVÎNT ÎN ANGLIA ŞI ÎN ALTE ŢĂRI (1914–1940)

Stăpînii de la Hollywood, văzînd în multiplicitatea limbilor un obstacol în calea hegemoniei lor, au şovăit cîtva timp să întrebuinţeze vorbirea în filme. Pe de altă parte însă este adevărat că „vorbitorul“ avea să reînsufleţească diverse cinematografii naţionale, dar dezvoltarea industrială a acestora era limitată de dificultatea de a fi înţelese în străinătate. Cea mai mare piaţă cinematografică era aceea a ţărilor de limbă engleză. În cucerirea de debuşeuri, acest sector este decisiv. Exportul filmelor germane fiind puternic lovit în urma hitlerizării, cinematograful englez devine principalul concurent al Hollywoodului.

Războiul din 1914–1918 părea să fi fost fatal filmelor britanice. O scurtă licărire de prosperitate se produsese în jurul anului 1912. Dar după 1916 ostilităţile încetinesc producţia. „Gaumont British“, „Hepworth“, recentul „London Film“, „Broadwest Company“ se specializează în filme de război (*Romanul unei vivandiere* cu Violet Hopson; *The Refugee* [Refugiatul] de Cecil Hepworth etc.) sau în adaptări de opere literare celebre (*The Merchant of Venice* [Neguţătorul din Veneţia] cu Mathewson Lang; *Wuthering Heights* [La răscruce de vînturi] regizat de Bramble etc.). Publicul însă preferă acestor opére cam afectate vioiciunea filmelor americane. Hollywood reuşeşte să monopolizeze sălile pentru perioade de peste un an graţie sistemului de *blockbooking*, prin care exploatatorul sălii, dacă vrea să i se vîndă o operă de succes, este obligat să cumpere locaţia mai multor alte filme, adesea mediocre.

După 1918, producţia britanică vrea să-şi reia avîntul. Cel mai bun realizator de atunci e Maurice Elvey (*Sherlock Holmes*, 1920, *The wandering Jew* [Jidovul rătăcitor], 1922). Cecil Hepworth ajunge la capătul unei lungi cariere cu succesul din *Half's Button*, 1920; Thomas Bentley adaptează *Oliver Twist* şi principalele romane ale lui Dickens, E. A. Colleby face cunoscut publicului pe actorul Victor Mac Laglen cu *The call of the road* [Chemarea drumurilor] (1920); Harold Shaw îl descoperă pe George K. Arthur (*Wheel of Fortune* [Roata norocului], *Kipps* etc.); Adrian Brunel debutează cu filme comice, Herbert Wilcox cu *Cşu Cşin Cşow*, 1920, iar Stuart Blackton de la „Vitagraph" se reîntoarce în patrie pentru a dirija un luxos film în culori, *The glorious Adventure* [Glorioasa aventură] (1922), cu lady Diana Manners şi Victor Mac Laglen. Unii realizatori străini sînt chemaţi în Anglia, ca, de pildă, francezii Mercanton şi René Plaisetty, care vor dirija prima versiune a filmului *The four Feathers* [Patru pene], 1920. „Pathé" şi „Gaumont" îşi încetează producţia în Anglia în momentul cînd acolo Statele Unite şi-o încep pe a lor (de pildă filmele lui Donald Crips).

Elanul britanic se izbeşte de zidul *block-booking*-ului. Americanii ocupau 90% din programe. Unele filme engleze trebuie să aştepte atît de mult pînă să-şi găsească loc pe ecranele monopolizate de americani, încît ajung să fie luate în rîs pentru rochiile demodate ale actriţelor. Producţia se încetineşte, se întrerupe şi îşi pierde poziţiile cucerite peste graniţă (în Franţa, Italia, Dominioane), Victor Mac Laglen, G. K. Arthur şi zeci de alţi excelenţi actori cedează apelului celor de la Hollywood. În 1924, Anglia nu produce mai mult de 34 de filme, în 1925 coboară la 23, tot filme slabe şi făcute cu bani puţini, filme care copiază cum pot succesele de aiurea.

Cinematograful britanic cade atît de jos încît apărătorii lui se mărginesc să revendice obligaţia legală de a proiecta *măcar un program englez pe an*...

Parlamentul şi industria sfîrşesc prin a se lăsa impresionate. În 1927 este promulgată Legea filmului cinematografic. Sălile britanice sînt obligate să respecte cota de 5% — adică o proporţie de filme englezeşti corespunzînd la două programe şi jumătate pe an. Producţia cinematografică naţională este fixată la 50 de filme cel puţin. Mai tîrziu, *cota* avea să se ridice progresiv pînă la 20% (1936).

Această lege aduce o oarecare înflorire. Producţia trece de la 26 de filme la 128 (1929). Dar majoritatea lor sînt mediocre şi făcute la repezeală, iar multe din ele sînt fabricate de diversele filme americane cu 3 livre metrul. Nu trebuie însă dispreţuită în întregime această producţie. Dacă unii realizatori străini, ca germanii Dupont (cu *Moulin Rouge*, 1928) sau Gallen cu *After the Verdict* [Verdictul] după *The Informer* [Denunţătorul] de

Lian O'Flaherty, 1928) nu obţin succesul sperat, în schimb Herbert Wilcox va avea un mare succes internaţional cu *Miss Cavell* sau *Dawn* [Auroră], 1928, şi Maurice Elvey cu *The Flag Lietenant* [Sublocotenentul de marină] (1927). Această perioadă este marcată de începuturi pline de făgăduieli: Anthony Asquith, fiul primului ministru, colaborează cu veteranul Bramble la *Shooting Stars* [Stele căzătoare] — film tragicomic, iar Alfred Hitchcock realizează, în 1926, un film poliţist, mut şi abundent în peripeţii: *The Lodger* [Chiriaşul].

Hitchcock va fi cel care va regiza primul film vorbitor englez: *Blackmail* [Şantaj] (1929). El va vădi acolo o înclinare spre scenariul poliţist bine condus şi spre ingenioase soluţii tehnice în unghiurile de filmare, în montaj, contrapunct sonor etc., inspirate de cercetările de pe continent. Asemenea influenţe apar şi în filmul poliţist al lui Anthony Asquith *A cottage at Dartmoor* [O casă la Dartmoor] (1929). Filmul său asupra războiului din Dardanele, *Tell England* [Spune Angliei], 1931, are pe alocuri rigoare obiectivă de documentar. Dar nu se poate vorbi de o influenţă a şcolii lui Grierson, pe atunci abia născîndă.

Totuşi, după mai mulţi ani grei, cinematograful englez va cunoaşte o bruscă strălucire cu *Henric VIII*, realizat de Alexander Korda. Născut la Budapesta, acesta turnase în Ungaria, apoi la Berlin şi la Hollywood, numeroase filme comerciale, în care soţia sa (Maria Korda) era vedetă. Marea lor lucrare americană *The private Life of Helen of Troy* [Viaţa privată a Elenei din Troia], nu va avea totuşi succesul sperat. La începutul filmului vorbitor, întreprinzătorul regizor maghiar, după ce dirijase la Paris un film fastuos şi mediocru *Doamna de la Maxim*, soseşte la Londra. *Reserved for Ladies* [Rezervat pentru doamne], noul său film (1932) cu Leslie Howard, nu prea are nici el succes.

Viaţa privată a lui Henric VIII se inspiră dintr-un vechi succes berlinez, *Anna Boleyn* de Lubitsch. Pitoreasca figură a regelui este interpretată cu brutalitatea cuvenită de un nou venit: Charles Laughton, înconjurat de Merle Oberon, Elsa Lanchester, Robert Donat. Excelentele costume ale lui Robert Armstrong sînt admirabil fotografiate de unul din cei mai buni operatori din acea epocă, francezul Georges Perinal... Acest fericit concurs de împrejurări duce la crearea dacă nu a unei capodopere, cel puţin la realizarea unui film de o foarte bună clasă, meritîndu-şi pe deplin marele succes internațional. Korda, excelent om de afaceri, va ști să-și impună filmul în Statele Unite, piață de cincisprezece ani închisă producției britanice.

Filmul *Henric VIII* a fost pentru cinematograful englez începutul unui adevărat *boom*. În 1937, producția atinge 225 de filme și devine a doua din lume; 23 de studiouri și 75 de platouri echipează industria engleză. Korda, devenit marele om al cinematografiei engleze, dispune de capitaluri importante și de sprijinul american. Devine producător, iar filmele lui cu montare grandioasă și cu răsunet internațional se înmulțesc. Printre acestea se numără și *Viața privată a lui Don Juan*, 1934, ultimul film în care va mai apărea Douglas Fairbanks-senior.

Decorurile uriașe, ingenioasele trucaje, frumoasa fotografie a lui Perinal și scenariul original al lui H. G. Wells nu vor reuși totuși să facă din filmul *Things to Come* [Ce va fi mîine] (1936) al americanului Cameron Menzies, o realizare de seamă. Această poveste de anticipație istorică arată un viitor război interminabil care întoarce lumea înapoi la epoca cavernelor, pînă cînd niște înțelepți aviatori, stăpîni pe știință și pe mînuirea energiei, vor veni să instaureze o nouă eră de aur...

Anglia, care pe atunci ducea lipsă de cadre calificate, face un larg apel la realizatorii străini. René Clair obține la Londra un succes deplin cu filmul *The Gost Goes West* [Stafia pleacă în Apus sau Fantome de vînzare] 1936. Finețea penelului său se acorda perfect cu umorul britanic. Era o zeflemisire lipsită de răutate a unui miliardar american care cărase peste Atlantic un întreg castel istoric cu stafia lui cu tot... Dar al doilea film al său *Break the News* [Să dăm drumul la știri], 1938, ca și *Knight without armour* [Cavalerul fără armură] al lui Feyder, nu va avea de loc succes. Realizatorii germani Czinner, Berthold Viertel, Lothar Mendes etc. nu vor da nici ei opere de valoare, cu excepția filmului *Simfonia haiducilor* (1936), realizat de un fost interpret din *Caligari*, Friedrich Fehér, operă ciudată, în care amintirile expresionismului se îmbină cu cele din *Drei Groschen Oper*.

Unele societăți americane se hotărăsc totuși să producă în Anglia filme de mai bună calitate grație unor cineaști veniți din Hollywood. Ele nu se vor deosebi cu nimic de cele cu subiecte engleze realizate chiar la Hollywood, de la *Cavalcada* la *David Copperfield*, de la producții ca *Wings of Morning* [Aripile dimineții] (1937) de Harold Schuster — primul film tehnicolor realizat în Anglia — și pînă la ingeniosul, lacrimogenul *Good Bye Mr. Chips* [Adio Mister Chips] de Sam Wood.

Fastuoasele superproducții cosmopolite în genul lui Korda ale acestei perioade au fost filme lipsite de valoare și au contribuit la declanșarea unei violente crize a cinematografului englez în ajunul războiului. Dar, cu mijloace uneori insuficiente, unii realizatori au parvenit totuși să creeze o adevărată școală britanică. Astfel, Anthony Asquith, după ce își încearcă talentul în mai multe genuri, reușește să scoată un excelent film din piesa lui Bernard Shaw *Pygmalion*. Principalul interpret, Leslie Howard, colaborase la realizarea acestei opere tipic engleze, pe care am putea-o clasa în genul, poate pe nedrept subapreciat, al teatrului filmat. Perfecțiunea fotografiei și a decupajului deschid calea viitoarelor adaptări după piesele lui Shakespeare efectuate de Lawrence Olivier.

Alfred Hitchcock a fost cel mai bun regizor englez de avangardă. Capodopera sa *The thirtynine Steps* [Treizeci și nouă de trepte] (1935) este un roman polițist perfect, foarte bine interpretat de Madeleine Carol și Robert Donat. Filmul are mai ales meritul de a fi arătat Marea Britanie sub zeci de aspecte caracteristice și pitorești, de la music-hall-uri la reuniunile politice și la Armata Salvării, de la cîmpiile scoțiene la marile poduri de oțel. Admirabila strălucire a tehnicii sale nu cade niciodată în gratuitate, și descrierea realităților familiare se înscrie printre cele mai bune tradiții literare engleze, mai mult decît cele ale școlii documentariste care abia începea să se cristalizeze.

Opera lui Hitchcock este abundentă, variată și inegală. Filmele lui cele mai caracteristice sînt intrigi polițienești abil conduse și bine fotografiate, povestiri în genul filmului *Treizeci și nouă de trepte*, ca, de pildă: *Murder* [Omor], *The man who knew too much* [Omul care știa prea mult], *Sabotage* [Sabotaj]. Hitchcock mai dirijează și reviste cine-radiofonice (*Elstree Calling* [Vă cere Elstree]), adaptări teatrale (*Juno and the Peacock* [Junona și păunul]) sau filme, destul de plicticoase, în costume de epocă: *Jamaica Inn* [Hanul din Jamaica] ultima lui lucrare engleză, cu Charles Laughton.

Influența și exemplul acestui talent viguros și plin de umor au contribuit foarte mult la crearea unei școli, în timp ce unii realizatori tineri englezi șovăiau între doi poli opuși: documentarismul și „stilul“ Korda. Astfel, Michael Powell trece de la *At the Edge of the World* [Pe muchia lumii] — care amintește de

Omul din Aran, de Flaherty — la *Hoţul din Bagdad* (1939), film tehnicolor gigantic, care îl clasează pe regizor printre specialiştii în filme de mare spectacol.

Fostul actor Carol Reed, care abordase toate genurile, este influenţat îndeosebi de documentarişti, în filme cu subiect „social" de un interes inegal (*Bank Holiday* [Banca în vacanţă], 1938; *Stars look down* [Sub privirea stelelor], 1939).

În momentul izbucnirii celui de-al doilea război mondial, cinematograful britanic este în plină criză materială, pe care începerea ostilităţilor o va agrava (numai 56 de filme în 1940). În străinătate, filmul englez e cunoscut numai prin cîteva pompoase realizări în stilul Korda; şcoala documentaristă, a cărei influenţă asupra regiei abia începe să se manifeste, este aproape ignorată. Şi totuşi, condiţiile există pentru expansiunea unei cinematografii sprijinite pe o puternică exploatare a filmelor în propria ţară.

SPANIA, PORTUGALIA, ITALIA

În Spania leagănul cinematografului este Barcelona, unde primele realizări sînt dirijate de Segundo de Chômon (*Filfizonii parcului*, 1905) şi de Fructuoso Gelabert. Cel dintîi, foarte bun operator şi tehnician, face carieră mai ales la Paris şi la Torino. Celălalt este, între 1911—1918, realizatorul sau producătorul a numeroase filme de succes (*Ana Cadova*, *Rasa cea rea*, *Nocturna de Chopin* cu Tina Xergu). Cinematograful spaniol cunoaşte în această perioadă — în care debutează Ricardo de Baños — o oarecare prosperitate.

Epoca de după război este marcată întîi de o criză, apoi de o puternică revenire, producţia depăşind, în 1926, 30 de filme. În 1920 fuseseră chemaţi cîţiva realizatori şi actori francezi. Mai tîrziu se vor revela sau afirma: îndemînaticul Benito Perojo (*Boy*, *Dincolo de moarte*, *Contesa Maria*), conştiinciosul şi mediocrul José Buchs (*La Verbena de la Paloma*, 1921) în fine, Florian Rey care abordează diverse genuri (*La Revoltosa*, *Lazarillo de Tormes*, *Sora de la Saint-Sulpice* etc.). Acesta va da ţării sale remarcabilul film mut *La Aldea maldita* [Satul blestemat], 1929, operă plină de autenticitate, care contrastează cu „spanioladele" produse la Barcelona sau la Madrid. La Paris, filmul avea să fie prezentat de Juan Piqueras, care va muri în acelaşi an cu prietenul său poetul Garcia Lorca, asasinați de fasciști, în anul 1936.

În ciuda „protecției eficace“ a unui decret al dictatorului Primo de Riveira, apariția filmului vorbitor (și, curînd după aceasta, instaurarea Republicii) găsesc cinematograful spaniol în plină criză. Datorită deschiderii unor piețe hispano-americane, vreo patruzeci de filme sînt terminate în 1935, dintre care *Nobleza Batura* de F. Rey și o nouă versiune a lui *Verbena de la Paloma* de B. Perojo. Războiul civil întrerupe aproape complet această producție, reluată apoi într-un ritm foarte lent după 1939, într-o țară însîngerată.

În Portugalia, primul film este *Crimele lui Diego Alves* (de Barbosa-junior, 1909). Producția se dezvoltă după 1916 și ia oarecare extindere în 1923—1924, în urma apelului făcut la realizatorii italieni (Genaro Dini, Eino Lupo) și francezi (Roger Lion, Maurice Mariaud etc.). Chiar de la începutul filmului mut se relevă talentul original al lui Leitao de Barros, format la școala documentarului. El realizează apoi în 1929, într-un stil fotografic rafinat, filmul *Mario de Mar*, folosind ca actori pe pescarii idilicului sat Nazaré. Personalitatea sa domină mult timp un cinematograf portughez căruia îi aduce cel mai mare succes comercial cu *As Pupila is do Senhor Reitor* [Elevii domnului Preot] (1935). Un documentar *Duero*, *Faena Fluvial* [Munca pe rîul Duero] revelează sensibilitatea lui Manuel de Oliveiro, a cărui artă se alătură avangardei europene. Dar, în primii zece ani ai filmului vorbitor, Portugalia nu va realiza mai mult de 15 filme în total.

În Italia, marșul spre Roma [1] sunase clopotele funerare ale unei producții în agonie. Carmine Gallone și Genina își continuă cariera internațională în Franța, Germania și Anglia. O nouă generație se manifestă la sfîrșitul filmului mut. În *Sole* [Soarele] (1929) de Blasetti, ducele salută zorile cinematografului fascist. Realizatorul, om cultivat și foarte influențabil, încearcă toate genurile: reconstituire istorică în *Neron*, 1930 și *Ettore Fieramosca*, 1938; în 1933 filmul *O mie opt sute șaizeci* epopeea garibaldiană, apoi, în 1935, *Vecchia guardia* [Vechea gardă] o apologie a marșului spre Roma; în 1936, filmul de marină *Abdelbaran;* iar în 1939 romanul de aventuri cavalerești *Una Aven-*

---

[1] Puciul organizat de Mussolini, în 1922, cu sprijinul cercurilor celor mai reacționare ale monopolurilor italiene și ale Vaticanului care instaurează regimul de dictatură fascistă. — *N. Ed.*

tura di Salvator Rosa [O aventură a lui Salvator Rosa]. El își încununează opera fascistă cu o încercare de *Nibelungi* italieni de un stil grandilocvent depășind orice limită: *Corona di Ferro* [Coroana de fier] (1940—1941) care stîrnește, în timpul războiului, în cinematografia franceză, hazul tuturor. Unele filme anterioare ale lui Blasetti valorau mult mai mult.

Cea mai bună operă a lui de atunci este: *1860*, film istoric care reia tradiția italiană a unor vechi filme, ca *Il Grenatier Roland* [Grenadierul Roland] sau *La Lampada de la Nonna* [Lampa bunicii] (se simte de asemenea, și o oarecare influență a filmului *Nașterea unei națiuni* al lui Griffith). Folosirea largă a unor decoruri naturale și a unor actori neprofesioniști, ingenioasa utilizare a sunetului, fotografia frumoasă caracterizează această operă în care, cu tot tezismul impus de regim, răzbate totuși puternicul suflu popular garibaldian.

Mario Camerini se specializează în comedia ușoară și în descrierea micii burghezii, ceea ce ni-l reamintește pe René Clair. Filmul *Gli Uomini, che mascalzoni* [Bărbații, ce secături], 1932, realizat după un scenariu plin de vervă al lui Mario Soldati, capodopera lui Camerini, este o strălucită comedie în costume din secolul al XVIII-lea: *Il Capello a Tre Punte* [Pàlăria cu trei țuguie), 1934.

Reușitele izolate ale lui Camerini sau Blasetti nu sînt de neglijat, dar nici nu îndreptățesc să se vorbească de o școală italiană comparabilă cu aceea din 1914 sau cu aceea din 1945. Regimul încercase totuși să inițieze o școală. În 1935, înființarea unei direcții generale a cinematografiei este urmată de construcția „Cinecittei“ de la Roma.

Sprijinul regimului și al trusturilor italiene face ca producția să treacă de la șapte filme în 1930, la optzeci și patru în 1939. Dar rezultatele artistice sînt mediocre. Se făcuse apel din plin la realizatori străini (Ruttmann: *Acciaio* [Oțel], 1933; Max Ophüls, Luis Trenker: *Condottieri* [Condotierul], 1937; Pierre Chenal: *Il fu Matthia Pascal* [Răposatul Mathias Pascal] (1937). Idealul regimului nu s-a exprimat nicăieri mai bine ca în *Scipione Africanul* (1937) turnat de Carmine Gallone, în urma campaniei din Abisinia. El va mobiliza turme întregi de elefanți și va prăpădi zeci de milioane de lire pentru un rezultat care n-avea nici măcar meritul unui comic fără voie.

În aceeași epocă Augusto Genina are un succes internațional cu *Lo Squadrone Bianco* [Escadronul alb], (1936), în tradiția filmelor coloniale franceze, iar Amleto Palermi va şti să folosească farmecul timpurilor de altădată în filmul *Napoli d'altri Tempi* [Neapole de altădată] (1937), înainte de a întreprinde o adaptare după *Cavaleria rusticană* (1939).

Adevăraţii prieteni ai cinematografului italian, erau aproape toţi ostili regimului şi trăiau la marginea studiourilor. Puteau fi găsiţi la „Centrul experimental“, în jurul criticului Barbaro sau al istoriografului Pasinetti. Puteau fi găsiţi şi la G.U.F.-uri (Grupările universitare fasciste), grupări mult mai puţin favorabile lui Mussolini decît o arăta numele. Acolo tinerii studenţi au putut cunoaşte multe filme sovietice sau franceze interzise.

Vom vedea că în urma dificultăţilor create regimului de începutul unui război care îi va fi fatal — aceste spirite tinere se vor grupa şi vor putea pune bazele unei renaşteri a cinematografului italian, pe care douăzeci de ani de fascism nu o putuseră nici măcar schiţa...

EUROPA CENTRALĂ ŞI ŢĂRILE NORDICE

În Europa Centrală, cinematograful ceh era cel mai activ şi mai viu. După 1918, doi tineri realizatori, Karel Lamac şi Gustav Machaty, fac o adevărată carieră graţie unei noi vedete, Anny Ondra, descoperită atunci de dînşii. Tot ei realizează mai multe filme consacrate *Aventurilor bravului soldat Şveik* (1925—1927).

Machaty, a cărui operă e foarte bogată, va atinge o relativă celebritate internaţională prin două filme „îndrăzneţe“: *Eroticon* (1927) şi mai ales *Extaz* (1933). În acesta din urmă se revelează talentul viitoarei vedete Heddy Lamar. Ambele lucrări sînt povestea simplă, ironică sau tragică a unei femei adultere, femeie care nu-şi părăseşte amantul după primul sărut. Povestea e tratată cu un deosebit simţ al ambianţei (gara din *Eroticon*, peisajul de ţară din *Extaz)*. Zugrăvirea amorului fizic este îndrăzneaţă, fără să fie impudică, slujită de o magistrală ştiinţă a decupajului şi a fotografiei. Mai ales *Extaz* este o mare reuşită, cu scenariul său sobru şi simplu, scris de poetul Nezval. O poezie senzuală se degajează din această operă influenţată mai mult de şcoala sovietică decît de cea germană.

Influenţa se simte şi în *Aşa e viaţa*, filmul germano-ceh al sudetului Junghans, realizat în cartierele populare din Praga. Eroina — o femeie de serviciu care moare opărită de o maşină de spălat —

este interpretată de neuitata creatoare a *Mamei*, Vera Baranovskaia. Titlul rezumă filmul: tristeţile şi bucuriile vieţii la oamenii săraci, descrise pe un ton jumătate înduioşat, jumătate satiric, poate şi puţin amar. Tot cartierele din Praga — ba chiar cele rău famate — sînt mediul în care se desfăşoară filmele lui Karel Anton *(O romanţă în luna mai*, 1926, *Galgentoni*, cu un scenariu de Erwin Kisch, 1930). Acelaşi mediu va fi ales şi de Miroslav Cikan *(Batalionul*, 1936, *Lumea în care se cerşeşte*, 1938). Graţie succesului filmelor lui Machaty, vor pătrunde în străinătate şi filmele *Viaţa la 18 ani* (1932) de Inneman, şi *Rekka* (1933) de Joseph Rovensky (mort în 1936). Marc Fric, regizor fecund, realizează primul său film, *Yanosik*, povestea unui erou slovac, lucrare bine fotografiată de Pacenka. Ladislas Brom abordează subiectele sociale în *Armonica* (1936). Filmul *Fecioarele din Kutna Hora* (1938) de Ottokar Vavra, specialist în filmul istoric, vădeşte influenţa stilului din *Chermesa eroică* a lui Feyder.

Înainte ca Hitler să se fi instalat în Hradscin, în Cehoslovacia exista, fără putinţă de tăgadă, o şcoală naţională, la care putem nota cîteva trăsături caracteristice: frumuseţea fotografiei, justeţea tonului, generozitatea, o adevărată ţinută care nu exclude îndrăzneala — cel puţin pe planul moravurilor —, apoi un simţ real al naturii şi al folclorului ţărănesc sau al vieţii populare de la oraşe. Praga devine capitala cinematografică a Europei Centrale.

Pe lîngă ea, Ungaria, cu 580 de săli, are o producţie destul de bogată, dar aproape întotdeauna mediocră. Producătorul Korda, realizatorul Fejös, Michael Kertész (care în Statele Unite îşi va lua numele de Curtiz), scenaristul şi teoreticianul Béla Balázs, părăsesc Budapesta o dată cu afirmarea personalităţii lor, iar o serie de excelenţi operatori se stabilesc în studiourile franceze, germane, americane, engleze...

Iugoslavia, Bulgaria, România nu posedau, fiecare, mai mult de 200—300 de cinematografe. Se produc totuşi, din cînd în cînd, filme destul de mediocre. În Grecia, efortul de după 1930 al lui Dem Graziades *(Aster*, *Trece furtuna*, *Apaşii din Atena)* este un efort fără viitor. Acelaşi lucru se petrece în Turcia, cu încercările şi mai mediocre, şi mai oficiale ale lui Ertogul Muşin *(O naţiune se trezeşte*, 1933).

Între 1920—1939, Polonia produce anual de la 10 pînă la 25 de filme. Pe vremea filmului mut, trebuie notate eforturile lui Puchalsky *(Bartek învingătorul*, 1923; *Oamenii de azi*, 1928), Modzelewski (*Țăranii*, după Ladislas Reymont, 1923) și Richard Ordysisky (*Domnul Thadeu*, după Mickiewicz). De la 1930 încolo, filmele sînt de calitate mai bună datorită unei generații influențate de avangardă și de cinematograful sovietic (Alexander Ford, Wanda Jakubowska, Buczkowski, Bohdziewicz, Cekalsky, Zarzycki etc.). Majoritatea acestor tineri cineaști polonezi vor trebui să-și mărginească eforturile la filme documentare și experimentale. Alexander Ford va realiza totuși mai multe filme importante și îndrăznețe: *Legiunea străzii*, 1932 (în care e vorba de micii vînzători de ziare din Varșovia), *Cei de pe Vistula*, 1937, în colaborare cu Zarzycki, apoi documentarul romanțat *Sosim*, 1936. Acesta din urmă e prezentat la Paris de Jean Painlevé și obține un mare succes. Dar Ford va avea după aceea mult de furcă cu cenzura lui Pilsudski sau cu a coloneilor-miniștri care vor urma acestuia. Cenzura poloneză tolera cu greu eforturile spre un progres care nu se limita la cinematograf. În timpul deceniului 1930, realizatorii la modă Josef Leytes și Richard Ordysisky vor putea uneori dispune de mijloace materiale importante, grație diferitelor coproducții sau comenzi oficiale.

Cinematograful scandinav nu și-a mai regăsit, pînă în 1940, faima sa internațională. Producția suedeză se mărginește mai ales la filmele realizate de supraviețuitorii epocii eroice, Gustav Edgren și Gustav Molander, filme îngrijite, dar lipsite de geniu. Molander descoperă pe Ingrid Bergman și îi pregătește (1937) primul mare succes, pe care îl va repurta în *Intermezzo*. După o scurtă ședere la Berlin, vedeta pleacă, în 1939, la Hollywood, unde se reface filmul *Intermezzo*, sub direcția lui Gregori Ratoff. „Noua Garbo", va fi, de acum încolo, pierdută pentru patria sa.

Norvegia, care adaptase prin 1920 cîteva romane de Knut Hamsun, realizează cele mai bune filme ale sale datorită danezului Schneevoigt: *Ekaluk* (sau *Zeul alb*, 1930) și mai ales *Laila*, povestea cvasidocumentară, dar puternică, mișcătoare a unei epidemii în țara laponilor.

Schneevoigt se întoarce în Danemarca pentru a dirija filme de epocă, în costume 1850. Ele fac o impresie mediocră (*Biserica și orgiile*, 1932; *Champagne-Galoppen*, 1938). Aici îi va regăsi pe Dreyer, întors la meseria lui de ziarist, și pe W. Sandberg. Acest talentat și fecund realizator adaptează la Copenhaga mai multe romane de Dickens (*David Copperfield*, 1922; *Great Expectations* [Marile speranțe], *Little Dorritt* [Micuța Dorritt], 1924), apoi realizează în Italia *Fra Piazza del Popolo*, 1925, după aceea, în

Anglia şi în Franţa, *Le Capitaine Jaune* [Căpitanul Galben], 1931. În 1936 moare în ţara lui, după ce terminase *Millionaerdrengen*. Era greu de produs filme de clasă internaţională într-o ţară care nu număra mai mult de 400 de săli şi în care cinematograful era copleşit de o fiscalitate excesivă.

Olanda, cu un număr de săli aproape identic, a produs foarte puţine filme. Secarea Zuydersee-ului inspiră lui Gerard Rutten două filme *(Ape moarte*, 1934 şi *Pămînturi noi*, 1933). *Ape moarte*, poveste foarte uşor romanţată a pescarilor din Volendam, deveniţi cultivatori, valoroasă prin larga folosire a decorului natural şi prin frumoasa fotografie obţinută de Andor van Barsy. Filmul *Inimi tinere* este realizat de Van den Linden şi de H. M. Josephson (1936) în acelaşi stil cvasidocumentar. Directivele guvernului duc la realizarea cîtorva filme istorice (Van Teunissen: *Wilhelm de Orania*, 1930).

Austria, o dată cu apariţia filmului vorbitor, îşi va face o specialitate din filmele muzicale. Maestrul acestui gen este Willi Forst, care dirijează filmul *Leise flehen meine Lieder* [Simfonia neterminată] (1933), cu Martha Eggert, o plăcută romanţare a cîtorva episoade din viaţa lui Schubert, şi *Mascarada* (1934), cu Paula Wessely, iscusită evocare a atmosferei de petreceri din Viena Habsburgilor. Tot Willi Forst dirijează şi *Mazurca* (1935), *Serenada* (1937) şi *Bel Ami* (1939) (terminat îndată după Anschluss). Filmele vieneze sînt uşoare, elegante, plăcute, poate puţin cam siropoase, asemenea unor patiserii. Ele se îndreaptă de preferinţă spre epocile trecute, cînd Viena mai era capitala Europei Centrale.

AMERICA LATINĂ

În principalele ţări ale Americii Latine (Mexic, Argentina, Brazilia), cinematograful se dezvoltă chiar de la începutul secolului, supus însă foarte curînd unei aspre concurenţe nord-americane.

Părintele cinematografului mexican, inginerul Salvador Toscano Barragan, cumpără în 1897 un aparat „Lumière". Timp de 20 de ani filmează istoria şi revoluţiile ţării sale. Cincizeci de mii de metri de pasionante documente vor constitui materialul unui montaj realizat în 1954 sub titlul *Memoriile unui mexican*.

Între 1916 şi 1923, cinematograful mut este în plină dezvoltare la Mexico-City. Se produc drame în genul italian și „seriale", ca prodigiosul *Automobil cenușiu* (1919) de Enrique Rosas și Joachim Coss. Filmele capătă un caracter național fiindcă operatorul documentarist Ezequiel Carrasco *(Lupta pentru petrol*, 1925) și realizatorul Miguel Contreras Torrès *(Caporalul din neamul aztecilor*, 1922, *Omul fără patrie*, 1922, *Vulturul și șarpele*, 1927) își caută temele în istoria trecută sau recentă a țării lor. După 1925, producția scade în număr și calitate, în timp ce Hollywood, stăpîn pe piața americană, își anexează cei mai buni actori (Ramon Novarro, Dolores del Rio, Lupe Velez etc.).

Marele succes comercial a două filme muzicale *Sobre las Olas* [Pe valuri] (de M. Zacharias și Rafael Sevilla, 1932) și *Alla en el Rancho Grande* [Acolo, în ferma cea mare] (de Fernando de Fuentès, 1936), deschizînd Mexicului unele piețe de limbă spaniolă, îi permit să producă 30—40 de filme pe an. Perioada 1934—1940 este considerată de unii ca epoca de aur a cinematografului mexican.

În dezvoltarea artistică a acestuia, filmul *Que viva Mexico* [Să trăiască Mexico] de S. M. Eisenstein, ca și cel produs de documentaristul newyorkez Paul Strand *(Răsculații din Alvarado* sau *Redes*, 1935) au avut un rol important. Filmul lui Strand, cu un scenariu scris de Velasquez Chavez, ministru al Artelor de atunci, este realizat în decoruri naturale de germanul Zinnemann și de mexicanul Gomès Muriel și interpretat mai ales de actori neprofesioniști, de pescari și de membrii familiilor lor. Cu tot ritmul său cam lent, acest film are o mare forță și este magistral fotografiat de Paul Strand. Stilul său, ca și acela al lui Tissé — operatorul lui Eisenstein — au contribuit la formarea unui bun operator, Gabriel Figueroa, căruia îi vor urma și alții, în cursul deceniului 1930 (Augustin Jimenez, Alex Philips, Jack Draper), influențați și ei de arta precolumbiană și de frescele monumentale ale lui Diego Rivera, Orosco, Siqueiros etc.

Contreras Torrès continuă seria filmelor sale istorice cu *Revoluția* sau *Bănuiala lui Pancho Villa* (1932), *Trăiască Mexicul (Viva Mexico)*, *Juarez și Maximilian* (1934), *Tribul* (1935), *La Paloma* (1937) etc. Chano Urrueta se referă și el foarte des în filmele sale la istoria Mexicului. El realizează două filme importante: *Noaptea maiașilor* (1939), episod revoluționar, și *Cei de jos* (1940), după un roman cu tendințe sociale de Mariano Azuela.

Inegalul Juan Bustillo Oro este influențat de expresionismul german în ciudatul său film *Cei doi călugări* (1934). În *Huan-*

pongo (1938) el ne arată niște țărani cam prea „idilici". Alejandro Galindo are un debut remarcabil cu *Refugiați la Madrid*, inspirat de războiul din Spania și mai ales cu *Cînd Mexicul doarme* (1938), în care arta fotografică a lui Figueroa se îmbină cu atmosfera „picarescă" a povestirii și cu un excelent simț al *suspense*-ului. Galindo își dezvăluie apoi sensibilitatea și stilul îngrijit în *Tribunalul* (1944), unde folosește din plin travlingurile și în *Campion fără coroană* (1945), povestea unui boxer. Suflul revoluției mexicane îl îndeamnă și pe Fernando de Fuentès să realizeze filmul *Să mergem cu Pancho Villa* (1935).

Dacă producțiile comerciale au fost pe atunci și numeroase și mediocre, trebuie să recunoaștem însă că eforturile pentru dobîndirea independenței naționale și *mexicanitatea* manifestată în timpul președinției generalului Cardenas (1936—1940) au dat roade în cinematograf, ca, de altfel, și în alte domenii culturale. Filmul *Janitzio* (1935), care se referă mai ales la vremurile civilizației indiene, este o izbîndă a acestei tendințe de afirmare națională (realizator Carlos Navarro, interpret principal Emilio Fernandez, supranumit *El Indio* [Indianul], devenit scenarist, apoi regizor).

În 1908 Argentina are ca prim-regizor pe emigrantul italian Mario Gallo. După succesul filmului *Execuția lui Dorrego*, el devine producătorul și realizatorul a numeroase filme extrase din istoria argentiniană și al filmului *Moartea civilă*, interpretat de marele actor sicilian Giovanni Crasso. Cinematograful cunoaște o oarecare prosperitate la Buenos Aires între 1915 și 1920. Așa se face că se realizează pe an mai mult de 30 de filme mari ca: *Noblețe de gaucho* (1915) de E. Martinez și Ern. Gunche, *La Resaca* (1916) de Lipizzi, *Locuitorii din Leinara* (1917), film polițist în 12 episoade de C. A. Guiterrez, *Juan Sin Ropa* (1919) de Quiroga și Benoît, prezentat în Europa și în toată America Latină.

După 1920 producția decade. José Ferreyra, deși continuă și chiar sporește producția de filme comerciale, știe totuși să exprime uneori preocupări artistice și să descrie cu pitoresc și vervă viața cartierelor populare sau ale bogătașilor din Buenos Aires (*Tangoul morții*, 1917, *Buenos Aires, oraș de vis*, 1922, *Organito de la Tarde*, 1925, *Mica croitoreasă*, 1926 etc.). Decadența se accentuează după 1925, cu toate încercările de coproducție cu Spania, Chile sau Brazilia. Căci Hollywood ocupă peste 90% din programele din Argentina, pe atunci piața cea mai importantă din America Latină (1923: 800 de săli, din care 300 în capitală).

O dată cu filmul vorbitor și în urma succesului unor comedii muzicale ca *Munequitas Porteñas* [Păpuși portuare] de José Ferreyra (1932), se construiesc două studiouri la Buenos Aires, devenit cel mai important centru de producție în limba spaniolă (50 de filme în 1939). Filmele comerciale vor fi, desigur, numeroase (comedii, melodrame, reviste muzicale etc.) într-o cinematografie mai puțin națională și mai puțin originală decît cea mexicană.

Încercarea de regie a celebrului scriitor Enrique Larreta *(El Linyera*, 1933) nu va avea urmări și nici tentativele semidocumentare ale lui Ber Ciani *(De la munte la vale*, 1938), nici cele dramatice ale lui Elias Alippi *(Fundătura*, 1938). Totuși, cîțiva realizatori se vor califica prin opere de un nivel foarte înalt, ca: Luis Saslavsky *(Crimă în trei*, *Fuga*, *Ușa închisă*, *Casa amintirilor*, 1935—1940), sau Mario Soffici *(Vînt de la nord*, 1937, *Eroi fără glorie*, 1940), sau Francesco Mugica, care debutează cu o simpatică și vie cronică intimă, *Așa e viața* (1939).

În Brazilia, cinematograful cunoaște un interesant avînt artistic între 1925 și 1935. Debuturile sale (1900) fuseseră foarte împrăștiate. Pe această vastă, cea mai vastă țară a continentului american, centre diverse de producție se formează, nu numai la Rio de Janeiro și Sao Paulo, dar și la Recife, și la Bello Horizonte, la Porto Alegre, la Bahia și în alte diferite orașe din Minas Geraes sau Rio Grande del Sul.

Francesco Santos produce în 1913 primul film important de lung metraj, *Crima din Banhaos*, reconstituire a unui fapt divers petrecut în orașul Pelotas, pe atunci importantă piață de vite. În statul Sao Paulo, intrepidul Francisco Serrador înființase, încă din 1910, 150 de săli. Pionierii regiei cinematografice erau pe atunci: Antonio Leal, care turnează primul film de actualități în jurul anului 1903, Capellaro *(O Guarani*, 1916), José Medina *(Pedeapsa lui Dumnezeu*, 1919) și mai ales actorul realizator Luis de Barros *(Mort sau viu*, 1915).

Primul cine-club este înființat la Sao Paulo în timp ce, la Rio, Pedro Lima lansa, în revista „Cine-Arte“, cuvîntul de ordine: *toate filmele braziliene trebuie văzute*. Cu Humberto Mauro se revelează un mare talent *(În primăvara vieții*, 1926; *Foc sub cenușă*, 1928; *Sînge de miner*, 1929). Colaboratorul său este excelentul operator Edgar Brazil. Dintre ultimele filme mute pot fi citate: *Sclava Isaura* (1925) de A. Marques Filho, *Revelație* (1929) de contele Eugenio Maria Piglioni Rosiglione de

Farnet (care-şi luase ca pseudonim numele nord-american de E.J. Kerrigan), în sfîrşit, filmele realizate pentru vedeta Carmen Santos: *Carnea* (1925) şi *Prin suferinţă la plăcere* (1924).

În avangarda europenizantă trebuie să încadrăm filmele *Sao Paulo* şi *Simfonia unei metropole* (1929), în care Adalberto Kemény este influenţat de Walter Ruttmann, precum şi *Limita* (1930) de Mario Peixoto, un tînăr de 18 ani care manifestă un remarcabil temperament. Filmul lui e admirat de Eisenstein şi Pudovkin (operator Edgar Brazil şi interpretă principală faimoasa Carmen Santos).

Vorbitorul stimulează producţia care nu depăşeşte însă 10 filme pe an. Hollywoodul monopolizează 90% din programe, astfel că producţiei naţionale nu-i rămîne alt debuşeu posibil decît mica piaţă a Portugaliei. Veteranul Luis de Barros dirijează mai multe filme, iar Humberto Mauro îşi va revărsa personalitatea de-a lungul multor filme: *Descoperirea Braziliei* (1932); *Gangue Brute* (1933), *Oraşul femeie* (1934), *Fabula dragostelor mele* (1935), interpretă: Carmen Santos. Trebuie să notăm de asemenea realizările fără prea mare viitor, ale actorului-autor Mesquitinha, cum este filmul *Unde e fericirea*, 1939, precum şi lucrările lui Chanca de Garcia (*Puritate*, 1940), O. G. Mendes (*Femeie*, 1935) şi mai ales Odwaldo Vian (*Micile păpuşi de mătase*, 1935, film plin de calităţi rare).

Dar după 1935 producţia se reduce mai ales la filme destinate lansării cîntecelor pentru Carnavalul din Rio, după modelul dat de nord-americanul Wallace Downey în: *Alo, alo, Brazilia* şi *Alo, Alo, Carnaval* (1935—1936), filme muzicale a căror vedetă, Carmen Miranda, va fi curînd după aceea angajată la Hollywood.

Decretele-lege ale preşedintelui Vargas pentru protecţia cinematografului naţional sînt ineficace, *cota* fiind fixată la un singur mare film brazilian pe an. Astfel, în anii războiului, producţia scade uneori la unu sau două filme, într-o ţară care în 1943 număra totuşi 1 300 de cinematografe frecventate de 110 milioane de spectatori.

În Chile, unde primul film, în 1910, este un documentar asupra centenarului independenţei, producţia se dezvoltă cu realizatori străini, cel mai adesea argentinieni, veniţi să lucreze în studiourile construite la Valparaiso sau Santiago. Primele filme cu regie apar după 1915, dirijate de Salvator Giambastini (*Jocul morţii*) şi de Arturo Mario (*Suflet chilian*, *Totul pentru patrie*, *Aleea salcîmilor*). Numeroase filme mute, deseori inspirate din istoria națională, sînt realizate de poetul și actorul Pedro Sienna (*În timpul războiului de independență*, *Generalul San Martin la Mendoza*, *Strigătul mării* etc.). El lucra pentru Compania „Andes Films“ deosebit de înfloritoare în 1925. Producția, care atingea pe atunci cam 10 filme pe an, va scădea o dată cu apariția filmului vorbitor. Cinematografia chiliană rămîne legată de Argentina, căreia avea să-i furnizeze realizatori ca Jorge Delano sau Carlos Borcosque. Cîteva din aceste filme sînt realizate episodic în Uruguay, Peru, Venezuela etc.

De cealaltă parte a Pacificului, în Australia, producția se menține multă vreme prosperă. Primele regii se datoresc Armatei Salvării: *Primii martiri creștini*, 1901; *Soldații crucii*, 1902. În 1909 se realizează 11 filme, dintre care unul științifico-fantastic: *Mesajul din Marte* și unul de aviație: *Australia cheamă*. Războiul, apoi apariția vorbitorului stimulează producția, care depășește uneori 15 filme pe an. Charles Chauvel inaugurează în 1926, cu *Moth of Mombi*, o carieră care avea să fie bogată și avea să dureze mai bine de 30 de ani. Din 1922, Australia, care număra aproape 1 000 de săli, organizate în puternice circuite, cunoaște o frecventare mai ridicată decît Europa (13 sau 14 bilete pe an de cap de locuitor). Dar în perioada celui de-al doilea război mondial producția se ofilește.

Între cele două războaie, arta și industria cinematografică încetaseră de a mai fi îndeletniciri rezervate Statelor Unite și cîtorva mari țări europene. Cu atît mai mult cu cît producția de filme luase în Africa (Egipt) și în Asia (Japonia, China, India) o extensiune mai mult sau mai puțin considerabilă (pe care o vom studia într-un capitol rezervat cinematografiei orientale).

Ca artă sau ca mijloc de exprimare, filmul se dezvoltă treptat, în salturi, cu progrese subite sau bruște regrese, pînă și în țările coloniale sau semicoloniale. Dezvoltarea sa este deseori împiedicată de obstacole interne (lipsa de tehnicieni, de actori, autori, studiouri, capitaluri etc.), dar și de acapararea ecranelor de către străini. Puterea Hollywoodului, care atinge apogeul între cele două războaie, se întinde pe cele cinci continente. Chiar și în țările Imperiului Britanic, 90% din programe sînt americane, iar cinematograful din Canada, de exemplu, nu este un „dominion“ englez, ci o „colonie“ a Statelor Unite.

XXVIII. CINEMATOGRAFUL ANGLO-SAXON ÎN TIMPUL OSTILITĂȚILOR

Imediat după München, mai multe milioane de americani s-au crezut în război cu marțienii din cauza unei emisiuni de radio foarte ingenioase. Aceasta însă avea să-l facă celebru pe autor, pe Orson Welles, care chiar din frageda sa tinerețe, atrăsese, prin precocitatea lui, atenția psihologilor, înainte de a conduce, la vîrsta de 20 de ani, Teatrul „Mercury." Compania de filme R.K.O. propune un contract acestui om ieșit din comun și consimte să-i lase acele depline puteri ale producătorului-regizor *(producer-director)*. La New York, în momentul în care războiul se dezlănțuia în Europa, acest tînăr-minune exclama în fața studioului pus la dispoziția lui: „Iată cea mai frumoasă jucărie mecanică ce poate fi oferită unui copil". Anunțarea primului său flim: *Citizen Kane* [Cetățeanul Kane] provoacă un scandal: milionarul William Randolph Hearst, stăpînul a o sută de ziare și a multor mari societăți, cere să se interzică filmul, pretinzînd că eroul era propria sa caricatură. Aceste campanii nu făcură decît să folosească publicității filmului.

Orson Welles, debutant în vîrstă de 25 de ani, era amețit de posibilitățile pe care i le oferea „jucăria mecanică" a platoului. Subiectul său era într-adevăr viața unui magnat al presei. Personajul era frate bun cu W.R. Hearst, dar autorul, influențat de tehnica literară și de propriile lui realizări radiofonice, dezarticulează cronologia povestirii pe care o îmbucătățește în episoade povestite (adică prezentate pe ecran) de mai mulți martori diferiți ai acelorași evenimente. În același timp regizorul din el acumulează inovațiile tehnice: fotografii în clarobscur, decoruri plafonate, o sistematică folosire a „profunzimii cîmpului", travlinguri exagerat de lungi, preocupare pentru efecte sonore etc. Acestea, în majoritatea lor, reluau modurile sau procedeele mai vechi din filmele clasice pe care însă le asimilau în mod inteligent. Aceste căutări tehnice, destinate să exercite o influență durabilă, sînt pritocite de un temperament asemănător aceluia al lui Abel Gance din 1920, mai subtil, desigur, dar tot atît de puternic. Un simț plastic exploziv, tendință accentuată către îndrăzneli formale, o mare personalitate vădită în ton — dacă nu în stilul extrem de expresionist — toate acestea ascund în parte slăbiciunile operei, slăbiciuni psihologice și sociale. Cetățeanul Kane, pe care Welles îl descrie sub diferite aspecte, de la războiul din Cuba pînă în 1940, este nu atît un magnat, cît un egoist încăpățînat. Psihologia lui, cu toate diversele devieri ale povestirii, rămîne liniară și simplă. Cheia pseudo-psihanalitică este aci un boboc de trandafir legat de o amintire din copilărie, care are dulcea naivitate a „cruciuliței de la mama" din melodramele romantice. De fapt, acest erou imaginar este rupt de lume, Kane se retrage la sfîrșitul vieții în deșertăciunea plină de zgomot a castelului din Xanadu, palat încărcat cu piese de muzeu, așa cum filmul e împănat cu reminiscențe estetice. Randolph Hearst n-avea de ce să fie îngrijorat. Problema esențială, aceea a unui monopol de presă factor de corupție, nu este pusă aproape niciodată în filmul *Cetățeanul Kane* (1941).

Năvalnicul Welles întreprinde apoi filmul *The Magnificent Ambersons* [Strălucirea Ambersonilor] (1942), al cărui personaj central este tot un egoist, decadent, degenerat și înfrînt. Romanul, din care s-a inspirat scenariul, seamănă cu *Maître de Forges* [Meșterul fierar] de Georges Ohnet: el opune aristocrației decadente moșierești o nouă și ascendentă burghezie industrială. Filmul, mutilat de producători, abuzează de stilul clar-obscurului — atît fotografic cît și psihologic. Ca factură e mai consistent, mai puțin clădit pe reminiscențe decît *Cetățeanul Kane*. Unele pasaje — ca acela în care bătrîna mătușă (Agnes Morehead) își recunoaște isteric ruina, sună tragic, aproape balzacian. Filmul e tărăgănat, încîlcit și cam plicticos. Insuccesul său comercial coincide cu cel al lui *Kane*, atît în provincie cît și în străinătate.

După o foarte mediocră realizare *Călătorie în țara fricii*, Orson Welles turnează în America Latină 100 000 de picioare de tehnicolor. Societatea R.K.O., reorganizată sub tutela mai strînsă ca niciodată a băncii Morgan, recheamă pe fiul risipitor la Hollywood și de acolo îl trimite înapoi la radio și la teatru. În toată perioada ostilităților americane el nu va putea conduce nici măcar un singur film[1]. După o lungă pocăință i se va permite să turneze *The Stranger* [Criminalul], apoi *The Lady from Shanghai* [Femeia din Șanhai]. Aceste filme, cu subiecte impuse, nu au valoarea lui *Citizen Kane* sau a *Ambersonilor*. *Femeia din Șanhai*, totuși, dă uneori dovada unei violente amărăciuni și a unei sincerități pe care Orson Welles, ca debutant, nu le exprimase niciodată atît de bine. E foarte ciudat că în America acest film a fost acuzat de „obscenitate". Orson Welles, înainte de prezentarea filmului *Femeia din Șanhai*, trecuse Atlanticul. Părea că se va fixa în Europa. Ex-copilul-minune își va regăsi acolo o glorie care în America nu mai era decît o amintire îndepărtată. Soarta lui nu este cu totul diferită de aceea a marelui Stroheim, înscris, după capodoperele sale, pe lista neagră. Bineînțeles, Welles este mai puțin original, mai puțin puternic, prea mult om de teatru, așa cum o dovedește filmul său *Macbeth*, cufundat într-o atmosferă de stînci de mucava care se vrea preistorică, dar care mai degrabă se apropie de grădina zoologică[2]. Mai tîrziu filmul *Othello* (1952), turnat în decoruri naturale, valorează mai mult.

Trecerea meteorului Orson Welles prin Hollywood nu a adus acestuia o soluție pentru criza de subiecte mereu crescîndă. Comedia ușoară era în agonie. Nu se găsise rezolvarea nici în viețile oamenilor celebri (*Juarez*, *Abraham Lincoln*, *Edison*, *Graham Bell*, *Dr. Ehrlich*, apoi *Doamna Curie*, sau *Wilson*), nici într-o reîntoarcere la Far-West, nici în recondiționarea music-hall-ului prin tehnicolor. Autorii de filme erau sufocați de Codul Hays.

Declararea războiului în Europa va fi semnalul unei violente ofensive conduse de republicanul Dies. Bănuite de activități subversive pentru că susținuseră pe Roosevelt sau Spania Republicană sau fiindcă boicotaseră pe Leni Riefenstahl și pe Vittorio Mussolini cu ocazia călătoriei lor în America, unele vedete se grăbesc să-și dovedească „americanismul"[3].

Atacul izolaționiștilor din Comitetul Dies împiedică cinematograful american să abordeze deschis tema războiului european.

---

[1] *Ambersonii* fusese terminat în ianuarie 1942.

[2] Acest film, care dă dovadă de mult prost gust și uneori de forță autentică, turnat la Hollywood de o societate de mîna a doua, „Republica", fusese însă terminat în Europa.

[3] Astfel îl vom vedea pe Franchot Tone interpretînd pe *Comrade X* [Camaradul X] (de King Vidor), sau pe Melvyn Douglas în *Ninotchka* de Lubitsch, comedie antisovietică, urmată de multe altele.

Obligația de a trata subiectele de război este întîmpinată de scenariștii americani nu ca o corvoadă sau ca o pedeapsă aplicată unui școlar, ci, din contra, ca ridicarea unei interdicții. Din păcate, se vor izbi în curînd de consemne riguroase, care îi vor ține foarte departe de realități. Primele comenzi sînt vodeviluri sau reviste pentru odihna și plăcerea soldaților[1]. Cinematograful american regăsește vechile șabloane ale vodevilului militar francez: colonelul arțăgos, plutonierul turbat, soldatul zăpăcit, frumoasa blondă deghizată în artilerist etc.

Frontul din Pacific furnizează subiecte mai consistente, în care isprăvile aviației ocupă de multe ori locul întîi. Succesul genului pare a fi fost *Air Force* [Aviația sau Forțele aeriene] de Howard Hawks, film puțin cam lung dar puternic, trucajele sînt iscusit folosite și care nu vor ceda prea mult în fața mitului obligatoriu al invulnerabilității soldatului american[2].

Pe celelalte fronturi, Hollywood desfășoară o activitate mai redusă. Luptele de pe teritoriul U.R.S.S. nu vor furniza cinematografului american decît *Steaua Nordului* de Lewis Milestone și filmul retrospectiv al lui Michael Curtiz: *Misiune la Moscova*. Rămîn cîmpurile de bătălie sahariene și acelea ale Rezistenței din țările ocupate.

Dacă am scrie istoria Franței după filmele pe care americanii i le-au consacrat pe atunci, Franța ar fi descrisă ca o populație de imbecili și de colaboraționiști convinși de victoria germană. Franțuzoaicele ar putea la rigoare deveni patriote, dar numai din dragoste pentru un agent secret. Le vedem angajate în aventuri rocambolești la care participă nemți stupizi și italieni mandolinari. Această curioasă concepție istorică inspiră filmul *Five Graves to Cairo* [Cinci morminte pînă la Cairo], realizat de austriacul Billy Wilder şi *Casablanca* de Michael Curtiz, film care în 1942 cîştigă 7 sau 8 premii „Oscar“. Asemănătoare au fost şi filmele avînd drept cadru ţările europene ocupate, al căror ridicol le-a ferit să fie arătate în public[1].

---

[1] Mari succese comerciale vor obține, astfel, veterani ca Irving Cummings în *Yankee Doodle Dandy* (tipul yankeului mijlociu — *N. T.*), sau Frank Borzage *Stage Door Canteen* [Cantina din dosul teatrului], sau Michael Curtiz în *This is the Army* [Asta-i viața de soldat]. Succese vor avea și cîțiva nou-veniți, ca actorul comic Danny Kaye cu *Un nebun pleacă la război*, 1944 sau ex-scenaristul Billy Wilder cu *The Major and the Minor* [Uniforme și jupoane].

[2] Putem găsi, în același gen, cîteva episoade bune în *Destination Tokio* [Destinația Tokio] de Delmer Daves, *Purple Heart*, 1944 [*Prizonierii Satanei*] de Milestone, sau chiar *30 de secunde deasupra orașului Tokio* de Mervyn Le Roy. Dar amploarea regiei subliniază puerilitatea sau neverosimilitatea din *Les Anges de Miséricorde* [Îngerii îndurării] de Mark Sandrich, din *Doctorul Wassel* de Cecil B. de Mille, din *Fiul Dragonului* de Jack Conway etc.

Cîţiva regizori americani au vrut să arate în război o umanitate familiară mai mult decît un eroism convenţional. Această concepţie asigură succesul filmului *Mrs. Miniver* (1942) al lui William Wyler, aclamat de americani ca o capodoperă. Filmul e mai puţin apreciat în Anglia, unde reconstituirile prea au miros de studio. Nici în Franţa nu va plăcea, unde filmul a fost prezentat atunci cînd propaganda lui era mai de mult demodată. I s-a preferat corectul şi simplul *The Sullivans*[2] [Fraţii Sullivan] al lui Lloyd Bacon, pentru că conţinea o bună descriere a păturilor americane mijlocii. În *Life Boat* [Barca de salvare] (1943), englezul Alfred Hitchcock adaptează o nuvelă de Steinbeck, în care face şi cîştigă un greu rămăşag: să ţină toată povestea într-o luntre asediată de valuri. Edward Dmytryk va obţine şi el un mare succes comercial cu *Copiii lui Hitler*.

În Statele Unite face multă vîlvă *G. I. Joe* [Soldatul Joe] de Wellman. Acest veteran s-a remarcat datorită filmului *Strange Accident* [Straniu accident] (1943), cu un subiect aproape „tabu“, linşajul. Filmul său de război ne descrie episoade din campania din Italia, fără nimic extraordinar, aşa cum a putut-o vedea un simplu infanterist. Dar satele de studio şi figuranţii prea exuberanţi au părut ridicoli spectatorului care şi-ar fi adus aminte de autenticitatea din *Paisa* de Rosellini. Ceea ce urmărise Wellman, Milestone va reuşi cu măiestrie în *A walk in the sun* [O plimbare în soare] (1947), simplu episod al debarcării în Italia, care păstrează tonul de adevăr al faimosului său *Nimic nou pe frontul de vest*.

Necesităţile propagandei şi ale moralului trupelor duc la înmulţirea filmelor documentare. Reuşita acestui gen este celebra serie *Why we fight* [De ce luptăm] supervizată de Frank Capra.

---

[1] *The Cross of Lorraine* [Crucea de Lorena] de Tay Garnett, *Joan of Paris* [Ioana din Paris] de Robert Stevenson, *Till we meet again* [Pînă la viitoarea revedere] de Frank Borzage etc. Filmele de acest gen sînt puţin mai suportabile atunci cînd sînt regizate de europeni: *Vivre libre* [Să trăieşti liber], *This land is mine* [Ţara aceasta este a mea] de Jean Renoir, *The Impostor* [Impostorul] (1944) de Julien Duvivier şi *Hangsmen also die* [Călăii mor şi ei] (1945) de Fritz Lang.

[2] La noi a rulat sub titlul *Au fost cinci* — N. T.

Prima parte, *Preludiul războiului*, a cărei conducere este asigurată personal de regizor își alege, din arhive, mai multe remarcabile imagini ale lui Hitler, Mussolini și ale trupelor lor.

Regizorul suplinește lacunele cinematecilor de actualitate cu ajutorul unor scene reconstituite după metoda folosită în seria *Mersul timpului*. Un montaj impecabil duce la o lucrare bună, deși puțin cam superficială. În aceeași serie, *Bătălia din Rusia* și *Bătălia din Anglia* sînt impregnate de o sinceră emoție. *Imparte ca să domnești* explică în mod cam pueril sau chiar odios înfrîngerea franceză. Filmul *De ce luptăm* nu a fost niciodată terminat. Partea care trebuia consacrată Japoniei fusese dirijată de Joris Ivens. Dar regizorul olandez va refuza să-și continue filmul atunci cînd autoritățile militare, care supervizau filmul, îi interzic să pună pe Mikado în cauză. Ivens pleacă atunci în Australia unde, în ciuda poliției, realizează *Indonesia Calling* [Apel din Indonezia] un film despre greva unor docheri care au împiedicat în 1946 trimiterea de arme olandeze împotriva republicii indoneziene.

Perioada de război, pe de altă parte, determină în Statele Unite o sporire a filmelor de propagandă religioasă. Fără îndoială, îngrijorările măresc numărul credincioșilor, dar acest spor este datorit mai ales acțiunii organizației catolice Liga Decenței. După succesele sale defensive (reîntărirea severității Codului Hays între 1935—1940), ea trece la ofensivă și asigură succesul comercial al unor opere „moraliste și creștine"[1].

Un curent destul de diferit și în aparență mai spontan este acela al romanelor polițiste „seria neagră", care începe cu *The Maltese Faucon* [Șoimul maltez] (1941) de John Huston. Dashiele Hammett, autorul romanului adaptat, fusese, împreună cu James Cain, creatorul acestui gen literar căruia Billy Wilder îi pusese cu succes în scenă *Double Indemnity* [Dublă despăgubire] (1944). În filmele cu această tendință[2] este predominantă atmosfera falsdostoievskiană a decăderii. Detectivi, ucigași, aristocrați, oameni asasinați, miliardari jefuiți, femei frumoase sau babe bețive — toți sînt la fel de cinici și vrednici de dispreț: amoruri nelegitime provoacă crime și pedepse. Beția este singura posibilitate de a scăpa de plictiseală sau de o viață complicată, de bătăi sălbatice, de scenele de tortură întrerupte de gemete. Moda acestui gen avea să se accentueze și mai mult după terminarea războiului.

---

[1] Astfel vedem succedînd lui *How green was my valley* [Ce verde era valea mea] de John Ford (1941) o serie de filme ca *Bernadeta din Lourdes* de Henry King, după Werfel (1943), *The Keys of the Kingdom* de J.M. Stahl, după Cronin, triumfalul *Going my way* [Eu îmi urmez calea mea] (1944) de Leo Mac Carey, unde popularul cîntăreț Bing Crosby îmbracă anteriul preoțesc pe care îl va păstra și în *The Bells of Saint Mary* [Clopotele Sfintei Maria] 1944.

[2] Cărora trebuie să le alăturăm filmele: *Murder my Sweet* [Să-mi ucid iubita] (1944) de Edward Dmytryk, *Mildred Pierce* (1945) de Michael Curtiz, *Somnul cel mare* (1946) de Howard Hawsk și chiar psihologicul *The Lost Week-end* [Week-end pierdut] (1946) de Billy Wilder.

Cu toate aceste drame sumbre, Hollywood nu renunță la comedie. Frank Capra e în declin. Acest lucru apare evident în filmul *Meet John Doe* [Fă cunoștință cu John Doe] (1941). Dar slăbiciunea lui este în parte compensată de Garson Kanin în *Tom, Dick and Harry* (1941), de bunul observator de moravuri Georges Stevens *(Cu cît mai mulți nebuni om fi...*, 1942) și de apariția în vodevil a elementelor supranaturale *(Defunctul recalcitrant*, 1941, de Alexander Hall). Numai Preston Sturges poate pretinde să fie comparat cu Capra.

Acest fost autor dramatic, care în 1923 avea o situație destul de obscură la Hollywood, izbutește, în cele din urmă, să filmeze unul din scenariile sale: *The Great Mac Gunty* [Guvernator fără voie] (1940). Lucrarea dobîndește premiul „Oscar“ și consacră pe realizator. În majoritatea filmelor sale: *Christmas in July* [Crăciun în iulie] (1941), *Palm Beach Story* [Aventură de la Palm Beach], *Lady Eve*, Sturges reia vechile artificii ale comediei ușoare: miliardari excentrici și filantropi, lungi neînțelegeri amoroase, vieți mediocre descumpănite de o subită abundență de bani. El folosește și vechile efecte ale lui Mack Sennett, adesea cu mult haz în comicul de situații. Cît privește fondul, el nu are, ca Frank Capra, o nezdruncinată încredere optimistă în virtuțile și înțelepciunea supremă a „democrației“ americane. Humorul lui este amar, lucid și sceptic.

Lucrarea sa cea mai caracteristică: *Sullivan's Travels* [Călătoriile lui Sullivan], un apolog pe gustul secolului al XVIII-lea, este o confesiune și în același timp o profesiune de credință. Eroul e un regizor ilustru care, ca să poată turna un „film social“, se deghizează în vagabond și se documentează vizitînd cartierele mizerabile. Luat drept un adevărat vagabond, este trimis la ocnă, de unde scapă ca prin minune. Lecția pe care o învață el din toate acestea e să se lase de „social“ și să se apuce de comic; că doar se cade ca și dezmoșteniții sorții să mai rîdă un pic...

Concluzia ar fi generoasă dacă ar fi vorba de un comic uman şi critic, de pildă ca al lui Chaplin. Dar filmul lui, *Mickey*, în care el îi face să rîdă pe ocnaşi şi pe negri, se compune exclusiv din prăjituri cu cremă şi picioare în spate. Preston Sturges a ales dinadins acest comic mecanic, fără valoare umană sau socială, şi l-a caracterizat lucid şi fără jenă: *un opium pentru popor*, declarîndu-se de partea traficanţilor de stupefiante... În acest film-cheie, toată lumea: negrii, ocnaşii, şomerii sînt reduşi la abstracţii simbolice, fabricate în studio. Pentru Sturges important nu este să denunţe, că doar el însuşi este un profitor al maşinăriei pe care o demontează. Nu denunţă, ci doar doreşte să nu pară păcălit ca naivii de felul lui Riskin şi Capra. Marea uscăciune a inimii sale face ca acest anti-Chaplin să nu cunoască o adevărată popularitate. Integrat pentru cîtva timp în marea organizaţie care-l alunga pe-atunci pe Orson Welles pentru marea lui personalitate, Sturges rămîne totuşi izolat, fără discipoli, fără imitatori.

În timpul războiului numărul regizorilor străini la Hollywood este destul de mare. Englezul Hitchcock ocupă curînd un loc de frunte. Cariera sa la Hollywood începe cu adaptarea unui insipid roman, *Rebecca* de Daphné du Maurier (1940), căruia îi vor urma un mediocru *Mr. and Mrs. Smith* [Domnul şi doamna Smith], apoi un îmbîcsit roman de spionaj: *Foreign Correspondent* [Corespondentul 17]. Hitchcock este mai la propria lui înălţime în *Suspicion* [Suspiciune] — povestea unei tinere femei obsedată de bănuiala că soţul ei e un ucigaş care vrea s-o omoare. Tema, luată dintr-un roman poliţist anglo-saxon, va fi apoi reluată de douăzeci de ori la Hollywood sub forme foarte puţin deosebite una de alta.

Capodopera americană a lui Hitchcock este *Shadow of a Doubt* [Umbra unei îndoieli], model perfect al stilului *suspense*. Comparat cu el, căutările stilistice din *Citizen Kane* duc mai degrabă la efecte patetice decît la efecte de *suspense*. Filmul este în acelaşi timp şi zugrăvirea în tonuri discrete a unui orăşel american. Subiectul, asemănător celui din *Suspiciune*, e searbăd şi convenţional. Principala greşeală săvîrşită de Hitchcock este că el s-a mulţumit cu intrigi bine ticluite, chiar prea bine ticluite, fără a se îngriji întotdeauna de conţinutul uman. Acest suport formal îl slujeşte la brodarea unor variaţiuni tehnice uluitoare, dar gratuite.

În timp ce Hitchcock făcea carieră la Hollywood, Fritz Lang era în plin declin. Războiul îi va permite să reia, cu ajutorul filmelor sale antinaziste, problema lui favorită: vinovăția, care este tema filmului: *The woman in the window* [Femeia de la fereastră], cel mai bun din această perioadă proastă. Dar Lang se lasă tîrît de moda intrigilor neverosimile cărora le cedase mai demult și de mult prea dese ori[1]. După ce dă greș de cîteva ori avem impresia că America l-a strivit pe acest mare regizor german. Totuși, el rămîne întrucîtva credincios lui însuși, chiar și în cele mai proaste filme ale sale, ca, de exemplu, *The Secret Behind The Door* [Secretul dindărătul ușii], unde strigătul sfîșietor al unuia dintre personaje: „Oare oamenii nu-s toți urmașii lui Cain?“ pare să ne dea cheia operei lui Fritz Lang.

Dintre toți francezii stabiliți la Hollywood, René Clair este cel care a rezistat cel mai bine acestei măcinări. Primul său film american: *The Flame of New Orleans* [Frumoasa din New Orleans] este searbăd ca subiect dar bine închegat și plin de farmec. *I Married A Witch* [M-am însurat cu o vrăjitoare] e ceva mai consistent. El egalează, dacă nu cele mai bune din filmele sale franceze, cel puțin *Fantome de vînzare*. Fantezia regizorului e remarcabilă, iar Veronica Lake încîntătoare. *It Happened Tomorrow* [S-a întîmplat mîine] este o perfectă mecanizare a absurdului, în tradiția lui Jean Durand; o mecanizare care nu putea evita pericolul unei relative uscăciuni. Dar cel puțin filmul avea personalitate, ceea ce lipsea mediocrului. *And Then They Were None* [Și atunci n-a mai rămas nici unul] (1945), singurul său film care a făcut cu adevărat rețetă în Statele Unite.

Duvivier este condamnat mai ales să refacă filme cu „sertare“, după formula din *Carnet de bal*. Asemenea filme vor fi: *Lidia*, *Șase destine*, *Obsesia*. Jean Renoir debutează prin adaptarea unei mediocre aventuri de Far-West: *Swamp Water* [Stăvilarul tragic], film în care poate evoca strania atmosferă a unei mlaștini americane. El dă însă greș atunci cînd vrea să reconstituie Franța din secolul trecut în *The Diary Of A Chamber Maid* [Jurnalul unei cameriste]. Cel mai bun film al său, *The Southerner* [Omul din sud], tratează despre viața țăranilor americani din sud. Tonul direct și încordat reamintește uneori de filmul *Toni*. Această realizare izbutită a fost o excepție. Căci cei zece ani petrecuți în străinătate de cel mai francez dintre regizorii francezi au fost ani aproape pierduți pentru cinematograf.

---

[1] *Scarlet Street* [Strada Roșie], 1945; *Cloak and Dagger* [Capă și pumnal], 1946; *Femeia cu garoafa*, 1954.

După invadarea Franţei şi înainte de deschiderea frontului de est, Londra, centrul industriei cinematografice engleze, este bombardat masiv zi şi noapte, de aviaţia germană. Studiourile sînt în parte rechiziţionate, oamenii şi materia primă lipsesc. Numărul filmelor britanice scade, în cursul războiului, la 50 de filme pe an, faţă de 225 în 1937.

În primii ani ai ostilităţilor, documentarul înfloreşte, influenţînd chiar şi filmele cu actori. „Şcoala“ se pune la dispoziţia serviciilor de propagandă şi se va dezvolta în două direcţii principale. O primă direcţie este aceea a *filmelor de fapte*, sau a *faptelor filmate*, în care se specializează Paul Rotha. Ele sînt expuneri în stil didactic, susţinute de un comentariu pregnant şi de un ritm strîns, ca de pildă, filmele *World of Plenty*, 1943 [Lumea de belşuguri], *The World is rich*, 1946 [Lumea e bogată]. Li se mai zice şi filme „de montaj“, de care se apropie *Bătălia deşertului* (1943) de Roy Boulting. Ele folosesc în scopuri propagandistice vechile cercetări ale lui Vertov şi Ruttmann.

Cea de-a doua tendinţă, pornită de la Flaherty, ţinteşte o umanizare a subiectelor, mergînd pînă la a folosi aproape ca pe nişte actori profesionişti, pe oamenii de pe stradă. Împins pînă la ultima limită, acest gen tinde să se identifice cu un stil special de artă regizorală cinematografică.

Unul din cei mai de seamă adepţi ai acestei tendinţe este Humphrey Jennings, dotat cu un robust simţ al omenescului şi al umorului, care lipsea uneori predecesorilor săi. El realizează ironicul său film: *Spare Time* [Economisiţi timpul] (1940), din care străbate o notă ascuţită critică, apoi un film impresionant despre viaţa pompierilor londonezi în luptă cu focul: *Fires Were Started*, (1942) [Focurile au început]. La sfîrşitul ostilităţilor acest cineast realizează filmul *Journal for Timothy* [Jurnal pentru Timothy] (1945), care este o amară mărturie a războiului.

Pe o linie asemănătoare, Harry Watt face o carieră încă de pe atunci strălucită cu filmele: *Target for Tonight* [Ţintă pentru la noapte], 1945, *London can take it* [Londra poate face faţă], 1942, apoi *Nine Men* [Nouă oameni], 1943. La sfîrşit, în 1945, regizează în Australia un mare film semidocumentar: *The Overlanders* [Băjenarii], în care se găsesc episoade demne de faimosul *Exode*, realizat de Shoedsack şi Cooper.

Un colaborator al lui Harry Watt, Pat Jackson, va regiza şi el un mare film tehnicolor jumătate documentar, jumătate romanţat: *Western Approaches* [Occidentalii se apropie], 1944. Filmul său marin şi marinăresc seamănă, ca subiect, cu odiseea unui transport torpilat, descrisă în *San Demetrio-London* [De la San Demetrio la Londra], 1943, de un discipol al lui Cavalcanti, Charles Frend. Din aceste două filme, primul fusese turnat pe mare, cu simpli marinari; celălalt fusese turnat în întregime în studio, cu actori profesionişti. Totuşi, merită să fie reţinut faptul că rezultatul era de cele mai multe ori aproape identic... Într-atît de mult tindea pe atunci documentarul spre regia spectaculară, după cum, dimpotrivă, şi filmul cu regie era, la rîndu-i, influenţat de documentarism.

Şcoala creată de Grierson — care se afla pe atunci în Canada — transformă stilul regizoral, chiar la regizori bine cunoscuţi. Carol Reed compune un film care place *(Kips*, 1941) în costume 1900, şi după aceea un fel de frescă *The Way Ahead* [Drumul înainte], 1943, care cuprinde multe istorisiri cu caracter documentar din Anglia anilor de război. Michael Powell, între două mari regii de lung metraj, se întoarce la *obiectivitate* documentaristă în filmele *Muchia lumii* şi *Unul din avioanele noastre nu s-a întors* (1942). Anthony Asquith realizează o lucrare foarte interesantă cu un jurnal al vieţii de pe bombardiere: *The Way to the Stars*, 1945 [Drumul spre stele]. Noël Coward, vechi om de teatru, cedează şi el acestei influenţe în *In Which we served* [Pentru cine slujim] (1942), film de război pe mare, la care îşi ia colaborator pe vechiul specialist în montaj din *Pygmalion*, David Lean. Acesta va realiza mai tîrziu, ca regizor, după scenariile faimosului autor-actor Noël Coward filmele: *Fericită seminţie*, 1944, un fel de *Cavalcadă* simplă, plină de bonomie, şi *Blithe Spirit*, 1945 (tradus la noi *Abracadabra*). În sfîrşit, David Lean este autorul filmului *Brief Encounter*, [Scurtă întîlnire] (1945) care are ca subiect dragostea nesatisfăcută dintre doi necunoscuţi, tată şi mamă de familie, care se întîlnesc din întîmplare în cadrul perfect caracterizat al provinciei mic-burgheze englezeşti. Felul cum e folosit decorul, cel natural ca şi cel de studio, laitmotivul unei gări de legătură, exactitatea tipurilor alese trădează influenţa documentarului şi contribuie la realizarea unui film de o excepţională valoare.

Această expansiune a documentarului a fost într-o oarecare măsură favorizată de absenţa din Anglia a lui Korda şi a producătorilor americani stabiliţi în Marea Britanie. Aceştia erau partizanii tendinţei contrare. Cînd însă perioada cea mai grea a războiului va fi trecut, vom vedea iarăşi întreprinzîndu-se superproducţii asemănătoare celor din Hollywood.

Dacă în plin război s-au putut realiza filme al căror cost depăşea un milion de lire sterline, aceasta s-a datorat finanţării lui Arthur Rank, care monopoliza 60% din exploatare şi 50% din studiouri. După 1930, pe acest miliardar, înbogăţit din comerţul cu grîne, îl interesa cinematograful în care vedea un mijloc de propagandă pentru biserica metodistă. La începutul ostilităţilor, achiziţionarea a două mari circuite, „Odéon" şi „Gaumont", îi asigură controlul unei exploatări extrem de înfloritoare, a cărei cifră de afaceri se clasa imediat după cea americană. Beneficiile adunate de acest Arthur Rank („Regele Arthur", cum i se mai zice), beneficii provenind din sălile şi din morile sale, îi vor permite să constituie în cîţiva ani organizaţia „Rank", care va cuprinde toate ramurile cinematografului englez şi va deveni poate mai puternică decît oricare mare societate americană luată izolat. Influenţa lui Rank se întinde, după 1945, asupra a mii de săli, în Italia, Olanda, Franţa, în toate dominioanele, pînă şi în Statele Unite, unde controlează cîtva timp pe unul din cei „opt mari" de la Hollywood, anume Compania „Universal".

O luptă aprigă se deschide între proaspătul cuceritor englez şi vechile monopoluri americane. Piaţa mondială este miza acestei lupte, iar cucerirea ei necesită luxoase superproducţii. Astfel îl vedem, înainte de sfîrşitul războiului, pe Arthur Rank angajat în două producţii pline de pretenţii: *Antonio and Cleopatra* [Antonius şi Cleopatra] de Gabriel Pascal, care avea să fie un film de nimic însă foarte costisitor, şi *Henric V*. Aceasta va fi, ce-i drept, o realizare de mare succes, datorită lui Lawrence Olivier. Marele actor şi regizor a ştiut, în această adaptare a lui Shakespeare, să pună în slujba teatrului toate mijloacele cinematografiei şi picturii, inspirîndu-se din miniaturile franceze sau din tablourile italiene din secolul al XV-lea adăugînd astfel artă plastică autentică meşteşugului american al tehnicolorului.

Aşadar, în ciuda dificultăţilor războiului, Anglia a ştiut să-şi menţină şi să-şi dezvolte poziţiile cîştigate înainte de 1940. După eliberare, Europa continentală a înţeles că există o şcoală britanică, lipsită de Hitchcock, dar întărită de Asquith, de Lawrence Olivier, de David Lean, Carol Reed, Michael Powell, Harry Watt, Humphrey, Jennings...

XXIX. FILMELE DE RĂZBOI ÎN EUROPA CONTINENTALĂ

Cinematograful sovietic este în plină dezvoltare cînd Hitler întreprinde, pe urmele lui Napoleon, o nouă „campanie în Rusia". Studiourile din Minsk, Kiev, Harkov se află sub ocupație, cele din Moscova și Leningrad sînt distruse sau devin inutilizabile. În octombrie 1941 personalul întreprinderilor evacuate începe să se regrupeze la Samarkand și Alma Ata, în îndepărtata Asie Centrală, unde încă din 1930 fuseseră instalate cîteva studiouri.

Dar aceste instalații sînt primitive. Într-o țară în care toate eforturile sînt îndreptate spre război, materiile prime și mîna de lucru lipsesc, mai ales departe de marile orașe. Era greu de înjghebat decoruri complicate sau costume de epocă. Șocul marilor bătălii se repercutează asupra producției. Pentru America, aflată departe de operațiile militare, furnizarea de alimente și materiale era izvorul unei noi prosperități. Totuși producția ei cinematografică scade la 400 de filme pe an față de mai mult de 500 înainte de război. Numărul filmelor sovietice scade și mai mult. În anul 1942 nu se vor turna mai mult de două duzini de filme. Și, pe deasupra, în această cifră sînt incluse și marile documentare realizate în afara studiourilor.

În aceste zile cinematograful sovietic devine un cinematograf combatant. Documentarele de bătălii sînt realizări cinematografice dintre cele mai remarcabile din timpul războiului; în fruntea acestora trebuie, poate, să punem originala și măreața operă colectivă *24 de ore de război în U.R.S.S.*

Ideea inițială a acestui film aparține lui Maxim Gorki. Cu puțin timp înainte de moarte, marele scriitor invitase pe scriitorii din lumea întreagă la o întreprindere literară de tip nou. Fiecare trebuia să povestească o întîmplare trăită, aceste întîmplări petrecîndu-se toate în aceeași zi de 25 septembrie 1935: *O zi a lumii* — scenariu care ar fi sedus odinioară pe un Dziga

Vertov și din care filmul de mai tîrziu avea să scoată ceva mult mai realist și mai uman. În ziua de 24 august 1940 sute de operatori repartizați pe imensul teritoriu al Uniunii Sovietice prind în obiectiv, în același timp, cîte ceva din nenumăratele fețe ale vieții sovietice. O echipă în care figura și eminentul operator Karmen avea să realizeze acest mare și colectiv reportaj cinematografic: *O zi din Lumea Nouă*.

Experiența avea să fie reluată într-unul din momentele cele mai grele ale războiului, cînd lumea se aștepta la o nouă năvălire a armatei germane și se temea s-o vadă repurtînd succese decisive. La 13 iunie 1942, 240 de operatori se răspîndesc pe nesfîrșita întindere a frontului, în capitale, în uzinele de război, pretutindeni. Aceste *24 de ore de război în U.R.S.S.* (cum sună titlul filmului) a fost dat să fie ca un fel de prefață la bătălia de la Stalingrad. Vedem în acest film luptele din zăpezile polare, zorile mijind deasupra Moscovei, Leningradul în clipele cele mai grele ale unui asediu care avea să țină doi ani, un rănit însîngerat scos dintr-un avion, actori jucînd pe front pentru înviorarea soldaților, marșul către Sevastopol, pe lîngă liliacul în floare, al trupelor, care de luni de zile susțineau o luptă inegală. Acest remarcabil tablou cu nenumărate panouri nu ascundea ororile războiului. Nu ne înfățișa semizei invulnerabili, ci doar oameni hotărîți să învingă. Filmul acesta de mare amploare și realist, a fost o izbîndă într-un nou gen de „umanism“, depășind granițele obișnuite ale cinematografului documentar.

Operatorii sovietici se găsesc peste tot în primele linii, parvenind astfel să consemneze mari documentare ale principalelor lupte, aproape îndată după ce bătăliile luau sfîrșit. Primul film de acest fel, *Înfrîngerea germană în fața Moscovei*, este realizat în timpul unor crîncene încăierări al căror rezultat fusese mult timp nesigur. Asemenea filme nu se puteau ține de un scenariu elaborat dinainte. Ele aduceau în fața spectatorilor atmosfera însăși a marilor bătălii: atacuri, șarje în zăpadă, vederi luate dintr-un tanc în plină acțiune, imaginea acelor impresionante cadavre înghețate, a cadavrelor femeilor spînzurate de nemți și legănate de vîntul iernii [1].

---

[1] Varlamov, care dirijase acest film împreună cu Kopalin, semnase încă în 1940 turnarea filmului *Căderea liniei Mannerheim*. El realizează apoi în 1942–1943 *Stalingrad*, și, mai tîrziu, o dată cu izgonirea nemților din Ucraina, *Victoria din Sud*.

În Leningradul asediat, bombardat, înfometat, dar care va rezista doi ani, Karmen, Komareț și Sovolțev compun o operă emoționantă, filmată cu mai multă grijă decît puteau acorda unor filmări de lupte în plină desfășurare în cursul marilor bătălii. Dovjenko supervizează filmul *Bătălia din Ucraina*, realizat de Bodik și Iulia Sovolțeva, ale cărui laitmotive sînt întinsele cîmpii roditoare sau devastate și imensele corole de floarea-soarelui învăluite în razele amurgului sau în fumul incendiilor.

Cînd ofensiva rusă începu să-și spună cuvîntul, noi documentare continuară planul prestabilit de Înaltul Comandament. Grafice de o impecabilă claritate explică desfășurarea operațiilor, iar acțiunea este întreruptă din cînd în cînd, de formidabila desfășurare a artileriei. Asemenea documentare sînt: *Bătălia de la Orel*, de Gikov și Stepanova; *Sevastopol*, de V. Beleaev; *Viena*, de Poselski; în sfîrșit, *Căderea Berlinului*, de Raisman, cu îngrămădirea lui de ruine, cu primele încleștări de la periferia orașului, cu străzile devastate, în care moșnegii ciopîrțeau hoiturile cailor, cu apariția scurtă a cadavrului calcinat al lui Goebbels, cu S.S.-iștii prizonieri scoși din ascunzătorile lor subterane și, în sfîrșit, cu steagul implîntat pe Reichstag.

Greutățile războiului au făcut ca filmele de regie artistică să nu înregistreze aceleași progrese și să nu cunoască uriașul avînt pe care îl luase în acel timp documentarul. La începutul ostilităților s-au terminat doar filmele începute mai înainte[1].

Mai tîrziu, războiul inspiră pe realizatorii din studiourile de la Alma Ata sau Samarkand. *Partizanii*, de Pîrîev, înfățișează lupta din spatele frontului inamic, ca și *Tovarășul P.*, de Ermler, operă în care convingerea și elanul ne fac să trecem cu vederea unele imperfecțiuni tehnice inerente acelei epoci. *Așteaptă-mă*, de Stolper și Ivanov, este o înduioșătoare litanie a perechilor de tineri pe care războiul îi desparte. *Matricola 217*, de Mihail Romm, înfierează ca un rechizitoriu deportările de femei sovietice în Germania. *A fost odată o fetiță*, de Eisimont, este cronica asediului de la Leningrad: mame murind de foame în camere înghețate, copii scoțînd apă din copci făcute în gheața Nevei. *Zoia*, de Arnstam, este povestea morții eroice a unei tinere fete care trece în revistă, de-a lungul scurtei sale existențe, cei 15 ani dinaintea războiului din U.R.S.S.

---

[1] Donskoi termină *Așa s-a călit oțelul*. Filmul fraților Vasiliev: *Bătălia de la Țarițîn* — orașul numit azi Stalingrad — a fost prezentat doar cu cîteva săptămîni mai înainte ca în aceleași locuri să înceapă o altă bătălie și mai cumplită.

După victoria de la Stalingrad, studiourile asiatice au putut fi mai bine echipate și tehnica filmelor se perfecționează. Mark Donskoi termină acolo răscolitorul său film *Curcubeul*, pe care trebuie să-l socotim mai bun decît *Copilăria lui Gorki*. Este cronica unui sat ocupat. Nu ni se ascunde nici oroarea și nici josnicia. Nu vom putea niciodată uita fețele unor copii care netezesc, bătîndu-l cu picioarele, pămîntul de pe un mormînt clandestin. Filmul se termină cu o prosopee retorică destul de asemănătoare cu concluziile vechilor filme mute ale lui Pudovkin (acesta din urmă realiza pe atunci, împreună cu Vasiliev, filmul *În numele patriei*, 1943).

Războiul începe să nu mai fie subiectul tip al tuturor filmelor. În Georgia, Ceaureli realizează o amplă epopee în două părți, *Gheorghe Sakhaze*. La Alma Ata, Eisenstein începe în 1943 *Ivan cel Groaznic*, film de mare montare pregătit de el cu mult înainte pînă în cele mai mici amănunte. El nu-l va putea termina decît la Moscova, unde studiourile se redeschid la începutul lui 1944. Acest film avea să fie ultima lui lucrare și va însemna, totodată, încă mai mult decît *Alexandru Newski*, desăvîrșirea acelei estetici atît de personale care caracterizează a doua perioadă a carierii sale. Eisenstein a vrut să-și trateze opera în stil de tragedie antică. Personajele, au fost, ca să zicem așa, înălțate pe coturni și parcă puse să psalmodieze un nobil și arhaic dialog. Majoritatea secvențelor sînt construite și dezvoltate pe motive plastice, acordate cu temele muzicale ale lui Prokofiev. Astfel, moartea reginei este dominată de apăsătoare linii diagonale, banchetul se desfășoară pe un fel de „S"-uri majuscule, finalul e sfîșiat de zigzaguri cvasiexpresioniste. Tot acest *contrapunct auditiv-vizual*, toate aceste căutări formale ne fac să uităm în oarecare măsură subiectul. Opera este incomparabilă prin noblețea ei, prin perfecțiunea ei plastică și prin savantele ei elaborări. Dar cu tot jocul unor admirabili actori — Cerkasov în primul rînd — acestor eroi de tragedie, parcă le lipsește umanitatea. Pentru scenele de bătălie, Eisenstein desfășoară armate întregi și-și împodobește interpreții cu autenticile giuvaere imperiale ale Romanovilor. Totuși, succesul în marele public va fi limitat, atît în U.R.S.S. cît și în străinătate.

Războiul era pe sfîrșite. În această perioadă, se realizează filmul *Cotitura cea mare*, de Frederic Ermler. Subiectul este bătălia de la Stalingrad, dar scenele de luptă ocupă foarte puțin loc într-o operă care se desfășoară aproape în întregime în camerele închise ale statului major, unde generalii discută în jurul unei hărți. Bătălia este sugerată prin descrierea psihologiei eroilor; Ermler săvîrșește un adevărat tur de forță: plasează pe spectator în mintea comandanților de oști, în miezul discuțiilor, șovăielilor și hotărîrilor. Niciodată adversarii — pe care îi vedem apărînd ca prizonieri, sub trăsăturile unor autentici ofițeri germani — nu sînt subestimați sau caricaturizați. Prin aceasta, tensiunea dramei este și mai accentuată. Ermler contribuie și el la desăvîrșirea unei arte cinematografice care va înfățișa noua psihologie socialistă, atingînd o rară profunzime în folosirea unor mijloace care nu țin nici de teatru, nici de roman.

FRANȚA

Cinematograful sovietic își continuase munca în condițiile dramatice ale unui război ucigător și devastator. Cinematograful francez, găsește și acum putința, în timpul ostilităților, să-și mențină — fără decădere morală — valoarea artistică.

Germanii, după intrarea lor în Paris în iunie 1940, instalează într-un hotel de pe Champs-Elysées un oficiu de propagandă *(Propaganda Staffel)* care să controleze presă, edituri, radio și cinematograf. Un val de filme germane invadează ecranele, dar succesul lor este atît de mediocru, încît, reluîndu-și metodele dinainte de 1940, naziștii organizează pe cheltuiala lor producția de filme realizate de francezi prin „Societatea Continental", sprijinită pe un important circuit de săli, cîteva studiouri, agenții de difuzare și instalații de copiat.

Boicotul filmelor de origine categoric germană reduce pe ecranele franceze la 10 sau 15% partea de filme 100% străine (față de 25% cît era înainte de 1940). Producția franceză va cunoaște deci, o relativă și paradoxală prosperitate cînd, în 1941, studiourile își vor redeschide porțile. Se turnează 220 de filme în cursul acestor patru ani, 30 din ele produse de „Continental".

Lucrările mediocre sînt numeroase, în schimb filmele influențate chiar indirect, de „colaborațiune" sînt puține; cam vreo duzină. În marea lor majoritate, cineaștii francezi sînt ostili naziștilor, iar rezistența nu va întîrzia să se organizeze și în rîndurile lor.

Sub controlul acestui *Propaganda Staffel* abordarea actualității sau chiar a subiectelor contemporane este un lucru, desigur, plin de primejdii. Realizatorii vor evada deci în feerie, vis, intrigi polițiste sau melodrame istorice, un fel de alibiuri adevărate sau simulate.

Marcel Carné singurul din cei „patru mari" dinainte de război care a rămas în Franța, se gîndește mai întîi la subiecte de anticipație fantezistă, ca proiectul său: *Evadații anului 4000*. Apoi se îndreaptă spre evul mediu cu faimosul său basm fantastic *Les Visiteurs du soir* [Trubadurii diavolului], 1942. Principalul erou e diavolul. El trebuia să aibă, în intenția autorilor Jacques Prévert și Pierre Laroche, cîteva din trăsăturile lui Hitler, ba chiar am putea găsi un sens simbolic acelor statui ale căror inimi, la capătul filmului, bat sub aparenta impasibilitate a pietrei. În filmul realizat, asemenea aluzii sînt cam neclare, chiar cînd sîntem preveniți. Dacă filmul servește cauza franceză, aceasta se datorește calității și nobleței lui. El are însă și cusururi. Introducerea este, ce e drept, excelentă: marele castel de piatră albă, sosirea trubadurilor, banchetul și clovneriile măscăricilor, piticii diformi, cîntecele, dansul în care împietresc deodată perechile de dănțuitori. Dar restul filmului este de o solemnitate înceată și glacială.

Calea deschisă de filmul *Les Visiteurs du soir* este urmată de Jean Cocteau, poet, desenator, om de teatru, romancier, cîndva și realizator *(Sîngele poetului)*. În *L'Eternel retour* [Veșnica reîntoarcere] are ca asociat pe Jean Delannoy. Acesta, după cîteva filme comerciale, realizase *Pontcarral, colonel d'Empire* [Pontcarral, colonel în armata împăratului], 1942. Arta acestui film, adaptare a unui roman de Albéric Cahuet, este discutabilă, dar scenaristul Bernard Zimmer împănase cu aluzii de actualitate politică această poveste a unui colonel napoleonian trăind sub Restaurație, răsculat împotriva unui guvern adus de străini. Într-o epocă în care Vichy înmulțea numărul piețelor *Mareșal Pétain*, aluziile din primele imagini ale filmului: inaugurarea unei *Piețe Ludovic XVIII* de către înalții reprezentanți ai armatei și bisericii, au trecut neobservate de *Propaganda Staffel*. Dar publicul francez le-a înțeles și l-a aplaudat pe Pierre Blanchard cînd el aruncă judecătorului de instrucție aceste cuvinte: „Sub un astfel de regim, domnule, este o onoare să fii condamnat..."

Filmului *Veșnica reîntoarcere* îi lipsește această actualitate. Cocteau transpune aci în costume moderne vechea legendă a lui *Tris-*

tan și Isolda, încărcînd-o cu greutatea barocă a propriei sale mitologii. Vechea temă își păstrează totuși prestigiul în cîteva foarte frumoase imagini, astfel că mii de inimi bat pentru „cuplul ideal“, Madeleine Sologne — Jean Marais.

Reveria poetică îi dădea lui Marcel l'Herbier ocazia să realizeze *La Nuit fantastique* [Noaptea fantastică], 1942, cea mai bună operă a sa din ultimii 15 ani. Christian Jacque își desfășoară iscusința în montări grandioase ca: *Simfonia fantastică*, *L'Assasinat du père Noël* [Cine l-a ucis pe Moș Crăciun], *Carmen*. Claude Autant-Lara, provenit din vechea avangardă, găsește un refugiu în intrigile desuete ale secolului trecut *(Le Mariage de Chiffon* [Căsătoria micuței Chiffon], *Lettres d'amour* [Scrisori de dragoste]. În aceeași serie filmul *Douce* [Dulcea] are mult farmec, iar amărăciunea arțăgoasă și viguroasă va face din acest film unul din cele mai bune ale producției franceze din această neagră perioadă.

Zidurile unei mănăstiri izolau de restul lumii pe călugărițe, eroinele din *Les Anges du pêché* [Îngerii păcatului], 1943, de Robert Bresson. Mărginit în unele detalii, filmul are forță și personalitate. În *Les Dames du Bois de Boulogne*[1] [Doamnele din Bois de Boulogne], 1944, realizatorul trece dincolo de înclinația sa jansenistă[2] de a despuia și universaliza diferitele tipuri. În construcția cristalină și calcinată a filmului el comite greșeala de a-și ține personajele prea mult în afara timpului și societății. Din această cauză, intriga (luată de la Diderot), bazată pe un fapt social, pe o mezalianță, își pierde tensiunea și umanitatea.

Capodopera tuturor filmelor care vrînd-nevrînd trebuiră să pună accentul pe preocupările estetice este *Les Enfants du paradis*[3] [Copiii paradisului], 1943—1945, de Marcel Carné. Acțiunea sa romantică se petrece pe timpul *Misterelor Parisului*[4]. Iubirile mimului Deburau (Jean-Louis Barrault) cu o curtezană aproape balzaciană (Arletty), desperarea unei soţii credincioase (Maria Casarès), viaţa de boem a unui actor ilustru (Pierre Brasseur), anarhismul unui asasin literar (Marcel Herrand), apoi teatrele populare, Bulevardul Crimei, băile turceşti, cabaretele şi speluncile deocheate, toate acestea împreună ne oferă o imagine de o bogăţie şi de o perfecţiune aproape inegalabile. Temelia tematică este un lung discurs asupra legăturilor dintre artă şi realitate, sprijinit pe comparaţii între spectacole felurite: melodramă, tragedie, pantomimă, cinematograf şi, în sfîrşit, viaţa însăşi. Prin nobleţea şi echilibrul ei, prin bunul gust şi rafinamentul ei, această operă merită marele succes internaţional de care s-a bucurat.

---

[1] Parc întins și cartier al Parisului, loc preferat de plimbare.

[2] Prin caracter jansenist se înțelege o severitate, o rigoare, o duritate morală atît de seacă și excesivă, încît devine aproape inumană. Aici autorul se referă, probabil, la acel *exces de sobrietate* care caracterizează arta, maniera și concepția despre viață a lui Bresson. — *N. T.*

[3] În Romînia cu titlul *Oameni și măști*. — *N. T.*

[4] Adică epoca zugrăvită în faimosul roman al lui Eugène Sue: *Les Mystères de Paris*, care descrie lumea de sus și lumea de jos a Parisului de la mijlocul secolului trecut. — *N. T.*

Un alt curent al cinematografului francez se leagă de naturalismul dinainte de război. El recurge uneori la intrigi poliţiste, luîndu-le drept comode pretexte sau chiar, cum e cazul, drept adevărate subiecte (H. G. Clouzot).

Succesul filmului *Le Dernier des six* [Au fost şase] realizat de Georges Lacombe, îl face pe Clouzot să debuteze ca regizor în *L'Assassin habite au 21* [Asasinul locuieşte la nr. 21]), o intrigă bine ticluită şi bine condusă. Filmul *Le Corbeau*[1] [Corbul] ispitise probabil, la origine, pe realizator prin ingeniozitatea unei intrigi care ne face să bănuim pe fiecare locuitor al unui orăşel de a fi autorul unor ucigătoare scrisori anonime. Multiple influenţe se manifestă în această operă expresionistă: Stroheim, Sternberg, René Clair şi mai ales şcoala naturalistă dinainte de 1940. Dar în timp ce lumea lui Carné se împărţea în „buni“ şi „răi“, morala din *Scrisori anonime* ne arată nişte „oameni buni“ capabili de cele mai odioase mîrşăvii, demonstrînd astfel că în fiecare om se găseşte un amestec de bine şi rău. Filmul este o producţie „Continental“. Clouzot mai lucrase pentru această firmă. *Les Inconnu dans la maison* [Necunoscuţii în casă] realizat de Decoin, în care vedem pe un „nearian“ corupînd bunele familii şi pe un avocat pledînd pe tema vichy-istă: „Muncă, Familie, Patrie“. Presa clandestină denunţă cu violenţă *Le Corbeau*. „Continentalul“, în buletinul său de informaţie, declara că are de gînd să-l intituleze, pentru export: *Un mic orăşel din Franţa*. Dar a trebuit să renunţe la această generalizare care depăşea intenţia autorilor. Filmul este proiectat, în timpul ocupaţiei, în Elveţia şi Europa Centrală.

---

[1] În Romînia cu titlul *Scrisori anonime*. — *N. T.*

Propaganda Staffel nu-și atinsese totuși țelul. La Geneva, publicul nu văzu decît o dovadă de bună calitate artistică franceză, contrastînd cu nivelul coborît al producțiilor hitleriene.

Tehnica din *Le Corbeau* este într-adevăr superioară moralei sale. Clouzot, care se arată aci permeabil la influențe, este totodată un remarcabil creator de „atmosferă". Se poate de asemenea vedea în el un continuator al unora din tradițiile picturii impresioniste, calități mai durabile decît psihologia lui neagră, al cărei convenționalism avea să se vădească cu vremea.

În timpul ocupației germane, naturalismul antebelic, ca să nu devină inadmisibil sau măcar discutabil, trebuia să se transforme. Jacques Becker și mai ales Jean Grémillon au înțeles acest lucru.

Jacques Becker, mult timp asistentul lui Jean Renoir, debutase cu o încercare neterminată: *L'Or du Cristobal* [Aurul Cristobalului], apoi cu un film polițist, plin de nerv și bine regizat *Le Dernier atout* [Ultima carte]. În filmul *Goupi mains rouges* [Gupi cel cu mîinile roșii], 1943, intriga (de Pierre Véry) este un pretext, iar unele din episoade, cam gratuite, au mult mai puțină importanță decît descrierea amănunțită și precisă a unei familii de țărani înstăriți. Hanul, casa braconierului, peisajul, traiul, chipurile alese, toate sînt pline de autenticitate.

Filmul parc-ar urmări — într-un stil, desigur, foarte personal — aducerea la îndeplinire a acelei *Istorii naturale și sociale* la care Jean Renoir se înhămase înainte de 1940.

Acțiunea filmului *Falbalas* (1943—1945) se situează într-un mediu tot atît de precis definit: lumea marilor case de modă pariziene. Pregătirea „colecției" de modele, tabloul unei numeroase familii de industriași bogați jucînd tenis de masă, sînt „frînturi de viață" croite cu o mînă sigură. Singurul lucru supărător este o intrigă sentimentală în genul vechii comedii dramatice de pe marile bulevarde.

Jean Grémillon, venit, ca Renoir, Carné și Autant-Lara, din vechea avangardă, încă de atunci autor a două filme de bună calitate: *Gueule d'amour* [Mutră de amant] și *L'Etrange monsieur Victor* [Ciudatul domn Victor], 1938, turnează *Remorques* [Remorci] pe care-l întrerupe din cauza războiului. După doi ani de întîrziere, lucrarea e terminată și este oarecum ultima mărturie a vechii școli.

În filmul *Lumière d'été* [Lumină de vară] se opun două medii: atmosfera pervertită dintr-un castel și dintr-un mic hotel de munte, în contrast cu simplitatea tonică a unui șantier de baraj în construcție. Madeleine Robinson — într-un rol parcă făcut pentru Michèle Morgan — părăsește pe un pictor decăzut pentru un muncitor cinstit și sănătos, al cărui interpret, Georges Marchal, este însă, din păcate, neconvingător.

Partea pozitivă din *Lumină de vară* este slab realizată: barajul rămîne un decor gigantic gen Piranese. Critica socială însă este tot atît de valabilă ca în *La Règle du jeu* [Regula jocului]. În deznodămînt sînt puși față în față oameni de pe șantier și lamentabilii eroi ai unui bal mascat și costumat: un Hamlet derizoriu (Pierre Brasseur), o femeie parcă scăpată din filmul *Liaisons dangereuses*[1] (Madeleine Renauld), și mai ales un castelan putred și corupt, demn de marchizul de Sade (Paul Bernard), în ultimele imagini corpul său se prăvălește în prăpastie, măturat de muncitorii barajului ca o bucată inutilă de terasament care încurcă locul.

Aceste metafore asupra „putregaiului din regatul Danemarcii“ erau destul de limpezi pentru ca cenzura hitlero-vichyistă să interzică *Lumină de vară*.

Le Ciel est à vous [Cerul este al vostru], 1943, cel mai bun film al lui Grémillon, este în același timp și cel mai bun film francez din timpul ocupației. Pare, la prima vedere, o simplă și sinceră poveste a unei perechi de mici meșteșugari francezi care ajung campioni de aviație. Grémillon nu le ascunde nici cusururile nici ridicolurile. Dar ne arată și pasiunea și eroismul lor, simple, fără emfază, care-i făcea să fie gata de orice sacrificiu. Filmul a fost prezentat pe la sfîrșitul ocupației, atunci cînd peste tot în Franța oameni cumsecade, asemănători celor din *Cerul este al vostru*, își sacrificau cu eroism averea și viața pentru o cauză dreaptă. Filmul acesta, cu tîlc profund patriotic, izbutește să amăgească *Propaganda Staffel*. Stilul fotografic, parcă înrudit cu cel al „actualităților“, convine tonului discret și reținut al operei. Această sobră nuditate stilistică era ca un fel de preludiu al viitorului curent *neorealist* de după război. De aceea socotim că acest film s-a bucurat pe nedrept de mai puțină apreciere decît succesele de prestigiu, în mare parte formal obținute de filmele *Les Visiteurs du soir, L'Eternel retour* sau *Le Corbeau*.

Împreună cu Becker, Grémillon menținuse adevărata tradiție realistă împotriva exagerărilor naturaliste sau a evadărilor în

---

[1] *Legături primejdioase* este un celebru roman din veacul al XVIII-lea al lui Choderlos de Laclos, renumit pentru conținutul său exclusiv erotic. — *N. T.*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

ridicolurile. Dar ne arată și pasiunea și eroismul lor, simple, fără emfază, care-i făcea să fie gata de orice sacrificiu. Filmul a fost prezentat pe la sfîrșitul ocupației, atunci cînd peste tot în Franța oameni cumsecade, asemănători celor din *Cerul este al vostru*, își sacrificau cu eroism averea și viața pentru o cauză dreaptă. Filmul acesta, cu tîlc profund patriotic, izbutește să amăgească *Propaganda Staffel*. Stilul fotografic, parcă înrudit cu cel al „actualităților", convine tonului discret și reținut al operei. Această sobră nuditate stilistică era ca un fel de preludiu al viitorului curent *neorealist* de după război. De aceea socotim că acest film s-a bucurat pe nedrept de mai puțină apreciere decît succesele de prestigiu, în mare parte formal obținute de filmele *Les Visiteurs du soir*, *L'Eternel retour* sau *Le Corbeau*.

Împreună cu Becker, Grémillon menținuse adevărata tradiție realistă împotriva exagerărilor naturaliste sau a evadărilor în

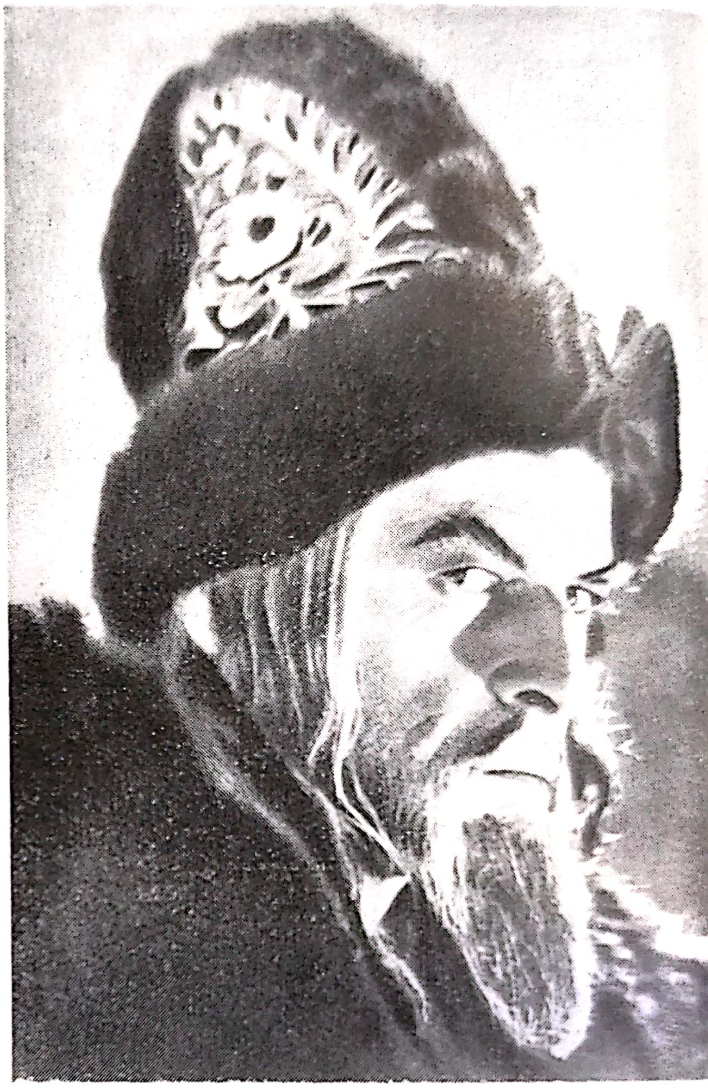
---

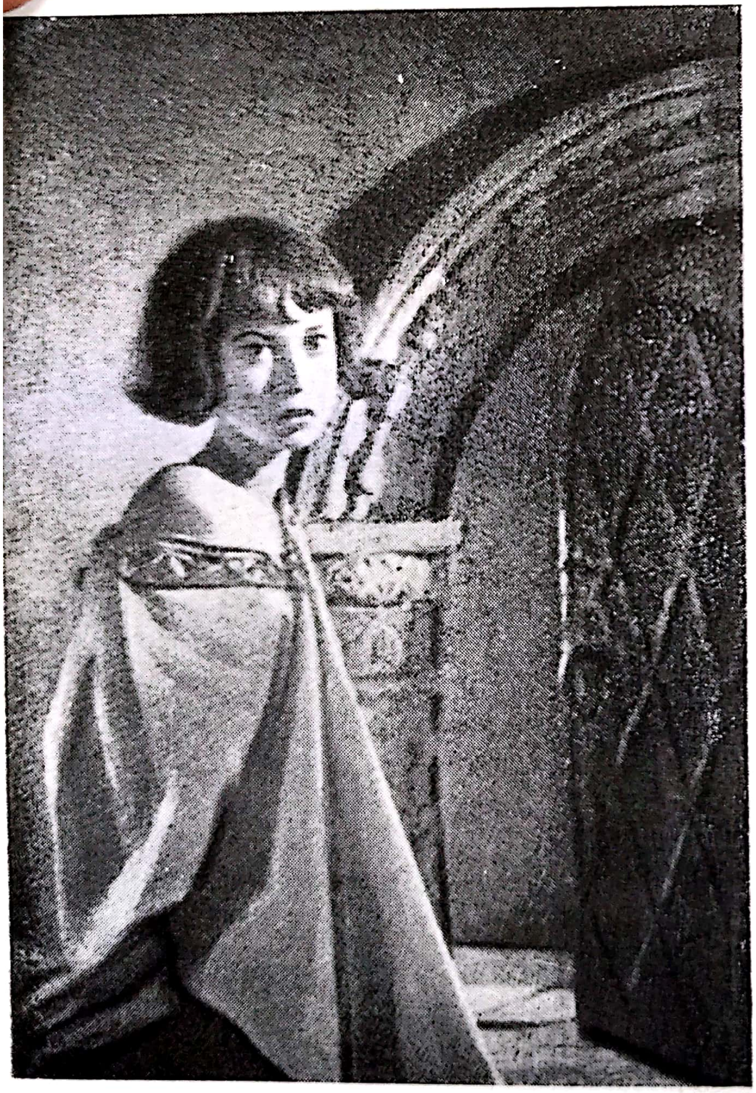
[1] *Legături primejdioase* este un celebru roman din veacul al XVIII-lea al lui Choderlos de Laclos, renumit pentru conținutul său exclusiv erotic. — *N. T.*

99.
Lumină de vară
(Gremillon, 1943).

100.
Rahba
(Niazi Mustafa, 1943, cu Kuka).

101.
Dolores del-Rio și *Pedro Armendariz*
în *Maria Candelaria*
(Fernandez, 1943).





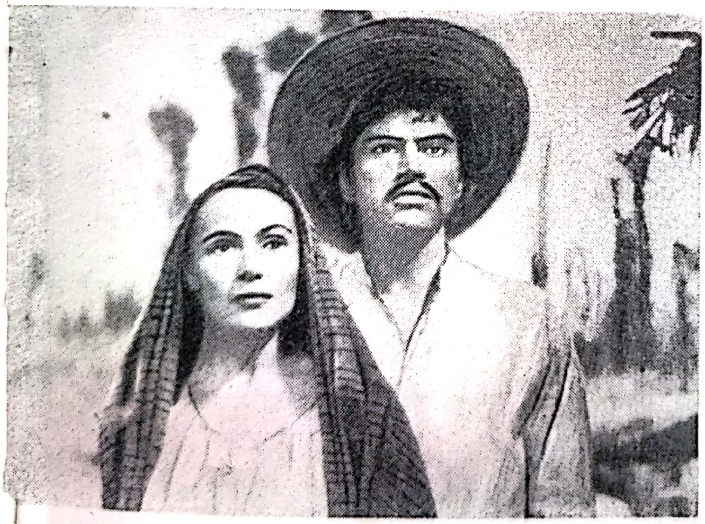
102.
Nikolai Cerkasov
în *Ivan cel groaznic*
(Eisenstein, 1944).

103.
Ivan cel groaznic
(S. Eisenstein, 1944).

104.
Ivan cel groaznic
(S. Eisenstein, 1944).

105.
Cotitura decisivă
(Ermler, 1944).

106.
Maria Candelaria
(Emilio Fernandez, 1943).



107.
Bătălia șinelor
(René Clément, 1945).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

108.
Doi soldați
(L. Lukov 1943).

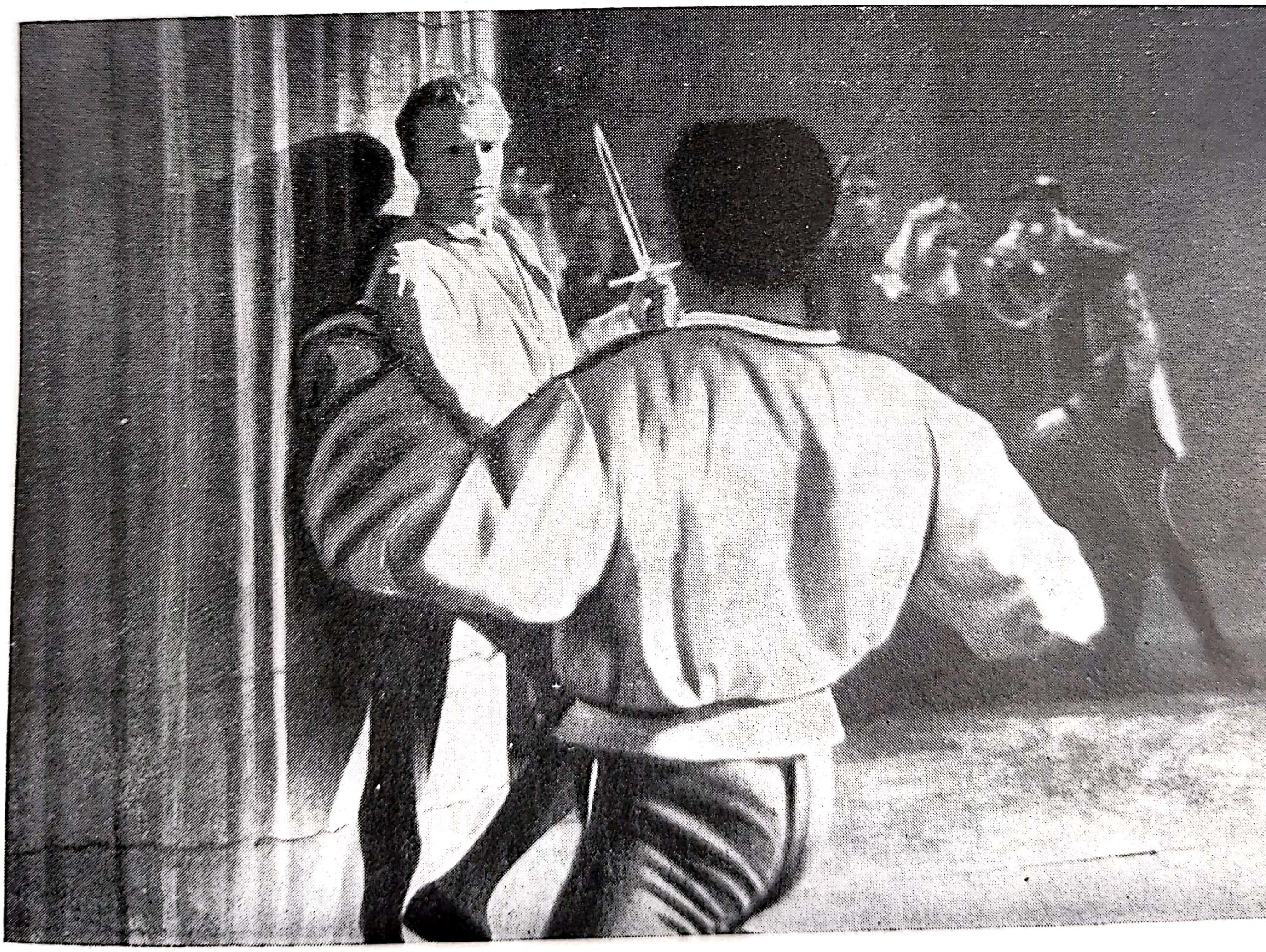
109.
Familia Artamanov
G. Roșal 1941).

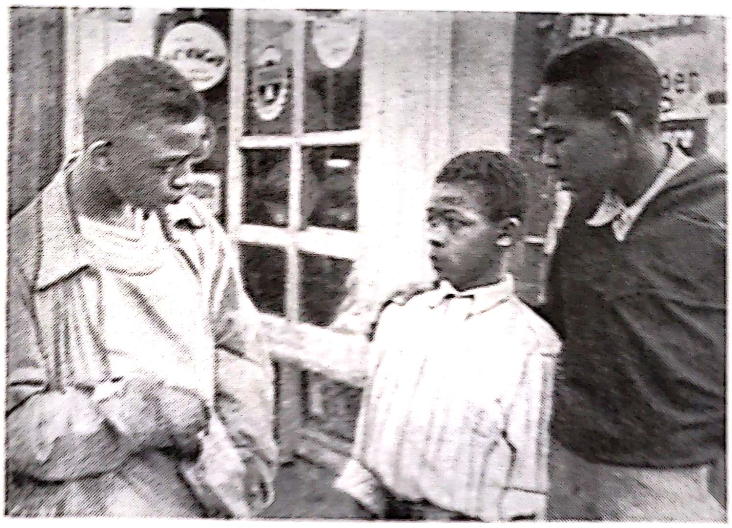
112.
Paisa
(Rossellini, 1946).

113.
Invăţătoarea din Şatrîi
(M. Donskoi, 1947).

114.
Tînăra gardă
(S. Gherasimov, 1948).

115.
Hamlet
(Lawrence Olivier, 1948).





116.
Liniştitul
(Sydney Mayers, 1948).

117.
Povestea unui om adevărat
(A. Stolper, 1948).

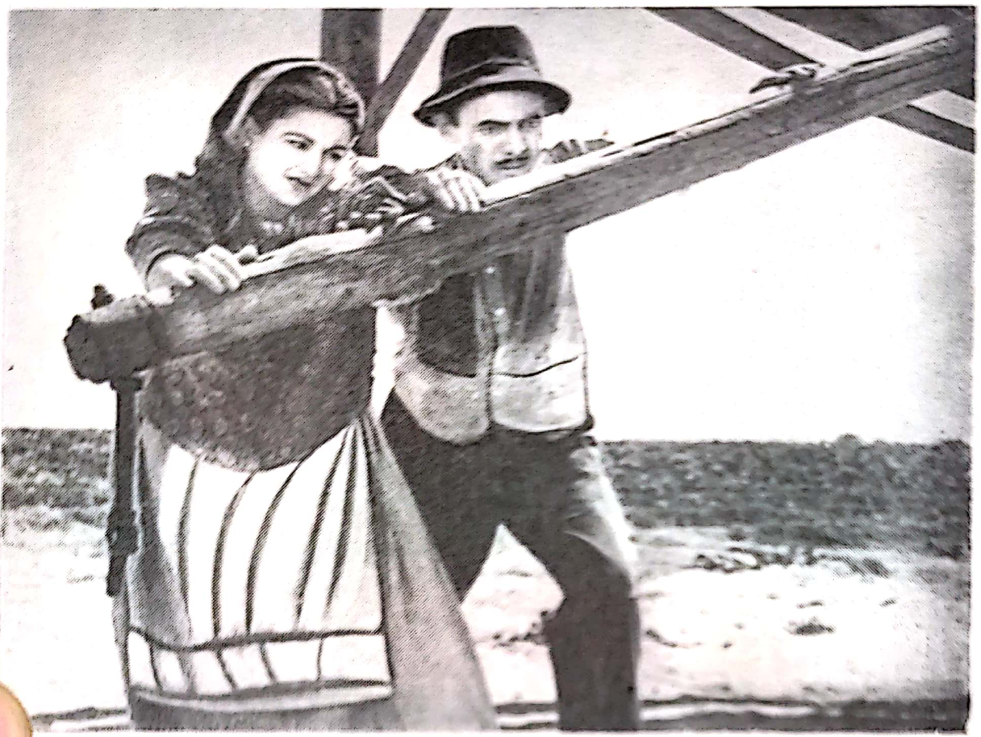
118.
Hoţul de biciclete
(Vittorio de Sica 1949).

BIBLI CA C TRALĂ
REGION
1 A 3

119.
Un petec de pămînt
(Frigyes Ban, 1949).

120.
Fata cu părul alb
(Wang-Pin și Sui-Hua,
1950).

BIBL ECA C TRALĂ
REGION
IAS



119.
Un petec de pămînt
(Frigyes Ban, 1949).

120.
Fata cu părul alb
(Wang-Pin și Sui-Hua, 1950).

feerie. Această tendință fusese anunțată la începutul ocupației de filmul *Nous les gosses* [Noi puștii], 1941, tablou plin de sinceritate și adevăr al puștimii din mahalale. Dar Daquin, fost asistent al lui Grémillon, va da greș într-un film mai pretențios: *Premier de cordée* [Cap de coardă], 1944.

Grémillon, Daquin, Pierre Blanchar, Becker, Jean Painlevé și încă alți zece vor fi animatorii „Comitetului de eliberare a cinematografului", ai cărui operatori, în timpul luptelor din Paris, realizează pe baricade un impresionant documentar. Franța, după eliberare, se află lipsită de mijloace de transport, de cărbuni, de alimente, de peliculă... Vreme de șase luni producția de filme aproape încetează, în timp ce în sălile glaciale, abia deschise, aș zice... întredeschise, se prezintă ultimele filme realizate sub ocupație și cîteva altele inedite dinainte de război, ca *l'Espoir* [Speranța] de André Malraux. Partea cea mai bună a filmului ne înfățișează poporul republican spaniol într-un stil apropiat de cel al jurnalelor de actualități și direct inspirat de clasicii sovietici. Dar părțile „psihologice" ale filmului, interpretate de actori mediocri lasă de dorit, cum este de exemplu scena în care aviatorii își împărtășesc motivele care-i aduseseră în Spania: „Pentru că mă plictiseam", încheia unul dintre ei; „Priviți Teruelul și veți cunoaște Parisul", declara Maurice Schumann într-o scurtă introducere cu care începea filmul prezentat publicului francez. Numai că Parisul, cu baricadele sale abia demontate, nu se recunoștea de loc în acești aventurieri care filozofau asupra plictiselii vieții.

Filmul *La Bataille du rail* [Bătălia de la căile ferate], realizat de René Clément este o operă umană, puternică și lipsită de patos ieftin. Această poveste fără intrigă, această înșiruire de episoade fusese la origine un simplu documentar, asemănător celor dirijate anterior de acest tînăr realizator, cum erau *La Grande pastorale* [Marea pastorală] sau *Ceux du rail* [Cei de la calea ferată].

Dar, în cursul filmării, povestirile miilor de luptători anonimi vor înălța această cronică la tonul și amploarea epopeii. Aceste actualități de pe cîmpurile încă proaspete de luptă ne apar tot mai limpede ca o pagină de istorie pe care masele rezistenței o dictau scenaristei Colette Audry, regizorului Clément și uimitorului fotograf Alekan. Execuția ostaticilor, deraierea unui convoi militar german, episoade ca acestea ating o rară măiestrie. Un umor sigur, o viguroasă caracterizare a tipurilor sociale, sinceritatea tonului transformă această operă de circumstanță într-o piesă de mare artă.

Rezistența și războiul inspiră și alte filme. Actorul autor Noël-Noël, asistat de René Clément, compune figura blajinului și mucalitului maquisard, în filmul *Père Tranquille*; Henry Calef celebrează isprăvile aviației britanice (R.A.F.) în filmul *Jericho*. Jean Grémillon, în documentarul său *Le 6 Juin à l'aube* [La 6 iunie în faptul zilei], descrie martiriul patriei sale normande cu amploarea unui *Recviem*. Și Clément se afirmă ca un mare realizator cu un film pe nedrept subapreciat: *Les Maudits* [Blestemații], în care cîțiva criminali de război se masacrează între ei în cursul fugii lor cu un submarin.

Dar unii susțin că „reculul istoriei", retrospecțiunea istorică, întoarcerea în trecut este necesară artistului, publicul săturîndu-se repede de subiectele contemporane. Unii cineaști se lăsară convinși, mulțumindu-se să evoce contemporaneitatea doar cu vagi aluzii cvasimetaforice, ca în filmele: *Boule de suif* [Boț de seu] după Maupassant, de Christian Jacque, sau *Patrie*, în care Louis Daquin a știut să dea un sens nou vechii drame a lui Victorien Sardou. Pe scurt, Franța a lăsat în seama altora, a Italiei, Uniunii Sovietice și cîtorva țări din Europa Centrală grija de a aborda subiecte multe și pline de viață izvorîte din război și din clandestinitate.

Regretabil. Abandonarea acestor teme lipsea școala franceză, la zece ani după renașterea ei, de prilejul unei înnoiri la contactul cu întîmplările contemporane.

Vom studia în altă parte istoria diferitelor cinematografe europene din perioada 1940—1950. Ne mărginim aci să notăm că în timpul războiului hitlerismul a urmărit să distrugă sau să denatureze arta națională a diferitelor țări ocupate.

Goebbels își definise clar programul într-un jurnal al său intim, găsit și publicat după sinuciderea lui și înfrîngerea lui Hitler. Ministrul propagandei scrisese în acest jurnal, la data de 19 mai 1942, atunci cînd regimul hitlerist atingea culmea succeselor sale militare:

„Politica noastră în materie de cinematograf trebuie să fie identică cu aceea a Statelor Unite față de America de Nord și de Sud. Noi trebuie să devenim puterea cinematografică dominantă pe continentul european. În măsura în care alte filme vor fi produse în alte țări, ele vor trebui să păstreze un caracter pur local. Noi avem ca scop împiedicarea pe cît cu putință a creării oricărei alte industrii naționale cinematografice".

Caracteristică în această privință este reacția provocată la Berlin de *Simfonia fantastică*, film despre viața și opera compozitorului francez Hector Berlioz, produs la Paris de „Continental“, firmă hitleristă, după cum am arătat mai sus, filială a puternicei U.F.A.

Regizat de Christian Jacques, acest film fusese o realizare onorabilă. Așteptîndu-se la felicitări, directorul „Continentalului“ trimite o copie ministrului Propagandei. Goebbels vizionează personal *Simfonia fantastică*, după care notează cu turbare, la 15 mai 1942:

„Sînt furios că birourile noastre de la Paris îi învață pe francezi cum să înfățișeze naționalismul în filmele lor. Am dat instrucțiuni foarte clare ca francezii să nu producă decît filme ușoare, seci și, dacă se poate, stupide. Cred că le ajunge. Nu este de loc necesar să le dezvoltăm naționalismul“.

Pentru teoreticianul celui de-al treilea Reich „rasele inferioare“ și „suboamenii“ nu aveau atît de mult nevoie de un cinematograf de propagandă nazistă, cît de un cinematograf care, opus oricărei arte, să fie un simplu stupefiant, o desfătare „seacă și, dacă se poate, stupidă“. Numai că, chiar atunci cînd sila se sprijină pe arestări, torturi, execuții sumare și Gestapo, constrîngerea poate deveni neputincioasă să oprească dezvoltarea unei arte naționale, afară poate numai de aceea din propria sa țară. Căci Goebbels mai notează: „Fascismul a avut asupra posibilităților creatoare ale poporului italian un efect sterilizator“.

Cu toate planurile și directivele lui Goebbels, arta filmului european continuă să se dezvolte sau ia un nou avînt, nu numai în Franța, dar și în Italia, Danemarca, Ungaria, Norvegia și, de asemenea, în țările neutre, Elveția și Suedia.

Violența fascismului putuse zdrobi pentru mai mulți ani cinematograful din Polonia sau din regiunile ocupate ale U.R.S.S. Dar ea nu va reuși să întrerupă în Europa dezvoltarea diferitelor cinematografii naționale. Căci cinematograful e strîns legat de lupta pentru eliberare a popoarelor de sub jugul fascist. Și dacă mai tîrziu alte țări vor încerca prin metode „pacifiste“ să monopolizeze programele de pe aproape o jumătate a globului, oricît de puternice ar fi mijloacele lor de constrîngere economică, ele, ca și nazismul, nu vor împiedica cinematograful să se universalizeze.

XXX. PERIOADA POSTBELICĂ ÎN EUROPA ȘI ÎN STATELE UNITE (1945—1950)

ITALIA

Înflorirea subită a neorealismului italian a fost, în lumea occidentală, fenomenul cel mai important de după război. În filmul *Roma, citta aperta* [Roma, oraș deschis], 1945, Anna Magnani impune un nou tip de tragediană. Ea întruchipa o femeie din popor, ieșită în stradă ca să lupte.

Mișcarea neorealistă începuse să se contureze la începutul războiului. Succesele provizorii ale „axei“ dăduseră Romei speranța de a cuceri ecranele europene. Producția se intensificase (70 de filme în 1940, 90 în 1941, 119 în 1942). Propaganda fascistă se desfășoară în filme ca *L'Assedio dell'Alcazar* [Alcazar] și *Benghazi*, de Genina, *Odesa în flăcări*, de Gallone, *Giarabub* [Djarabub], de Allessandrini, în timp ce Blasetti voia să dea Italiei *Nibelungii* ei, cu încărcatul și umflatul său film *La Corona di Ferro* [Coroana de fier]. Dar filmele dramatice sau comice, a căror acțiune este situată în lumea „telefoanelor albe“[1] creată de Hollywood, de U.F.A. și de teatrul bulevardier maghiar, erau pe atunci foarte numeroase.

Respingînd aceste comerciale mediocrități și preocupările de propagandă, „caligrafii“[2] Lattuada, Soldati, Castellani, Chiarini își îndreaptă atenția spre opere literare mai vechi, cel mai adesea din secolul trecut. Adaptîndu-le, ei realizează filme inteligente, îngrijite, reci și voit neactuale (*Giacomo idealistul*, *Piccolo Mondo antico* [Mică lume de altădată], *Un colpo di pistola* [Un foc de pistol], *Strada celor cinci Luni* etc.).

Alții, sub influența lui Grierson, caută „obiectivitatea documentară“. De pildă, căpitanul de vas De Robertis realizează excelentul său *S.O.S. 103*, *Uomini sul fondo* [Oameni în fundul apei], reconstituirea salvării unui submarin cu actori neprofesioniști și decoruri naturale. După aceea, el îl asistă pe Rossellini în filmul *La nave bianca* [Nava albă]; apoi se pune în slujba unei propagande pe care Rossellini nu poate refuza să o servească nici în filmul *Un piloto ritorna* [Întoarcerea unui pilot], nici, mai ales, în *L'Uomo della croce* [Omul cu crucea]. În timpul războiului, „obiectivitatea" oficială era „eroismul".

---

[1] Expresie lansată de limbajul cinematografic, însemnînd luxul de parvenit, care-și asorta telefonul cu culoarea alcovului. — *N. T.*

[2] Literal, cei ce urmăresc a „descrie frumos“, adică estetizanții. — *N.T.*

Paralel cu tendințele caligrafilor și documentariștilor se dezvolta în Italia curentul pe care Umberto Barbaro l-a botezat în 1942 „neorealism". Teoriile sale fuseseră elaborate de colaboratorii antifasciști ai revistei „Cinema". Cel mai combativ dintre acești critici, Giuseppe de Santis, care era în legătură clandestină cu mișcarea de rezistență, revendică crearea unui cinematograf italian realist, popular, național.

Lucchino Visconti îl avusese pe De Santis asistent în *Ossessione* [Obsesie], film inspirat în liniile lui generale de romanul americanului James Cain *The Postman always rings twice* [Poștașul sună întotdeauna de două ori]. (Cenzura interzisese adaptarea făcută de marele romancier realist Verga.) Visconti fusese format de Jean Renoir. În *Ossessione*, realitatea alungă de pe ecran cămășile negre și telefoanele albe. Este realitatea Italiei, a străzii, a mulțimilor populare, cu sărbătorile, dramele, viața ei cotidiană. Un nou stil apărea, reluînd și depășind reușitele franceze din perioada antebelică. Bazată pe un *suspense*[1] criminal, acțiunea nu comportă incidențe sociale directe, dar din pricina neconformismului său filmul a fost interzis după cîteva reprezentații. Ceea ce n-a împiedicat însă ca prima capodoperă neorealistă să aibă o influență hotărîtoare asupra cinematografului italian.

Junele-prim Vittorio de Sica devine regizor. După cîteva încercări el își ia colaborator pe ziaristul Cesare Zavattini. Primul lor film: *I Bambini ci guardano* [Copiii se uită la noi], critică moravurile matrimoniale cu o mare îndrăzneală, ceea ce scandalizează pe conducătorii unui regim în declin. După căderea lui Mussolini, în *Roma, oraș deschis*, ei vor putea realiza *La porta del cielo* [Poarta cerului], film în mai multe scheciuri legate de un pelerinaj religios. Este un tablou plin de aluzii al Italiei din momentele cele mai grele ale războiului.

---

[1] Cuvîntul înseamnă „curiozitatea ținută în stare de încordare", cu răsuflarea suspendată, și a devenit termen tehnic în limbajul cinematografiei. — *N. T.*

Zavattini fusese scenaristul lui Blasetti pentru *Quatro passi fra le nuvole* [Patru paşi în nori]. Într-un autocar, un comis-voiajor face din întîmplare cunoştinţă cu o tînără femeie însărcinată şi consimte să se dea drept soţul ei. *Qui pro quo*-ul era rudă bună cu cele din comediile uşoare americane, dar filmul era interesant pentru că reda atmosfera timpurilor cînd puterea ducelui începuse să se clatine. În unele scene din film apare poporul, care năpădeşte în jurul unui autocar pitoresc şi „astmatic", care este ca o bătaie de joc a unuia din miturile unui regim care se fudulea că la el „trenurile sosesc la timp".

Dacă „axa" ieşea victorioasă, neorealiştii ar fi fost repede frînaţi. Dar acelaşi val popular care determinase şi naşterea şcolii avea să-i răpună pe fascişti. Iar luptele rezistenţei vor procura cinematografului italian eliberat primele sale teme.

Scenariul din *Roma, oraş deschis* fusese aproape literalmente dictat lui Rossellini şi lui Serge Amidei de un conducător din mişcarea de rezistenţă care le povestise cum se desfăşuraseră zi cu zi luptele secrete care pregătiseră eliberarea. Imediat după eliberare, Rossellini întreprinde, fără autorizaţie şi fără capitaluri, realizarea unui film reconstituit chiar pe locurile unde avusese loc acţiunea. Autenticitatea, modernismul, „contemporaneitatea" lui au avut asupra publicului un efect de bombă. Uriaşul succes internaţional repurtat de *Roma, oraş deschis* a impus şi cinematograful italian în lumea întreagă.

Pentru filmul *Paisa*, Rossellini a refuzat aproape toate mijloacele cinematografice clasice: studio, costume, machiaj, actori, pînă şi scenariul aproape. Şase mici istorisiri cinematografice au fost rodul unor anchete întreprinse de Rossellini, Amidei şi tînărul ziarist Federico Fellini. Partizani, călugări, G.I. (soldaţi americani), femei din popor, mici lustragii *(sciuscia)* etc., sînt luaţi direct de prin cazărmi, mănăstiri sau de pe stradă, pentru a reconstitui în faţa obiectivului un episod trăit de ei cîndva.

Această metodă nu exclude nici rafinamentul, nici o muncă foarte elaborată. *Paisa* a fost cel mai costisitor film italian din 1946. Sărăcia aci era doar aparentă. Ar fi absurd să găsim explicaţia originii neorealismului în mizeria care domnea în Italia pe vremea aceea. Dispreţul pentru „fotografia frumoasă" a fost şi el un rafinament suprem, care avea să creeze un nou stil, în curînd imitat pretutindeni.

Paisa ne zugrăveşte cele şase etape ale înaintării aliaţilor şi este un protest sfîşietor, un adevărat rechizitoriu al nenorocirilor războiului, o acuzaţie împotriva generalilor care își lăsau oamenii măcelăriţi prin mlaştini. Acest film exprimă atît de mult simţămintele poporului, încît depășește cronica atingînd epicul.

În filmul *Germania anno zero* [Germania anul zero] metoda reportajului liric își dezvăluie limitele. Rossellini, părăsind pămîntul natal, nu va izbuti ca, printr-o simplă anchetă, să exprime pe deplin starea de confuzie în care se afla Berlinul în 1946. Deși are la bază o emoţie sinceră, filmul rămîne superficial, prea preocupat de frumuseţea fotografiei.

După ce a fost megafonul poporului său, Rossellini caută alte căi. Filmul *Amore* a fost un recital al Annei Magnani, nici mai mult nici mai puţin interesant decît o bucată de „bel canto". În *Onze fioretti de S. François d'Assise* [Unsprezece floricele ale sfîntului Francisc de Assisi) nu vom găsi căldura și sublima ingenuitate a lui Fra Angelico. Acest film atît de cucernic, nu-i împiedică pe moraliștii din Hollywood să denunţe celălalt film, *Amore*, ca sacrilegiu, și să lanseze împotriva lui Rossellini cele mai teribile acuzaţii, pe cînd acesta realiza *Stromboli*, un film a cărui vedetă era noua lui soţie Ingrid Bergman (film care n-a avut succes comercial).

După eliberare se înmulţesc filmele importante. *Il sole sorge ancora* [Soarele va răsări iară] de Aldo Vergano, depășește poate *Roma, oraș deschis* (dar nu *Paisa*), prin descrierea romantică a eroismului luptătorilor din rezistenţă, în contrast cu egoismul și corupţia bogătașilor, sau cu cruzimea hitleriștilor. În prima parte din *Banditul*, Lattuada arată întoarcerea prizonierilor într-o Italie ruinată și clocotitoare. Blasetti dă dovadă de multă sensibilitate în *O zi din viaţă*. Giuseppe de Santis debutează ca realizator cu o trepidantă *Caccia tragica* [Vînătoarea tragică], fresca perioadei care a urmat imediat după război, cînd ţăranii, plecaţi în căutarea de pămînt, se ciocneau deopotrivă de bandiţi și de fasciști. În filmul *Vivere in pace* [Să trăim în pace], Luigi Zampa povestește, cu o vervă cam necioplită, păţaniile unor ţărani atrași fără voia lor în război.

Sciuscia (aventurile dramatice ale unor mici lustragii din Roma) realizat de Vittorio de Sica și Cesare Zavattini, la prima vedere nu pare să fie altceva decît o nouă versiune a filmului sovietic: *Drumul vieţii*.

Filmul își dezvăluie însă întreaga importanţă și adevărata lui rezonanţă abia cînd tabloul mai amplu — în care acest film nu era decît prima parte — este completat, adăugîndu-i-se: *Ladri* *di biciclete* [Hoțul de biciclete], *Umberto D* și *Miracolo a Milano* [Miracol la Milano].

În *Hoțul de biciclete*, un șomer din Roma găsește o slujbă care-l obligă să-și cumpere cu orice sacrificiu o bicicletă. Bicicleta îi este furată pe cînd lipea un afiș al filmului *Gilda*. Pentru a-și regăsi bicicleta, omul cutreieră zadarnic străzile Romei o zi întreagă însoțit de băiețașul său. Cel mai banal fapt divers va deveni aici o tragedie, un rechizitoriu împotriva unui anumit mod de viață, împotriva regimului, împotriva șomajului de care suferă în permanență mai multe milioane de italieni. Opera este, pe de altă parte, un monolog asupra singurătății umane, pe care am greși dacă am vrea s-o explicăm prin filozofia lui Kafka. Solitudinea eroului nostru este departe de a proveni din motive de neînțeleasă metafizică; ea provine din confruntarea lui cu realitatea socială italiană, care provoacă, la el (ca și la public), o „luare de conștiință".

Această „luare de conștiință" operează fățiș în *Miracol la Milano*, unde solidaritatea în acțiune e mai tare decît sentimentul singurătății. Zavattini avea la inimă acest subiect pe care-l publicase încă din 1940 în „Cinema". El întrebuințează atunci fantasticul ca un truc de retorică, procedeu care să-i permită să strige: „Jos războiul". Zece ani mai tîrziu, acest procedeu îi servește pentru a pătrunde mai adînc în realitatea contemporană. Inspirată de Chaplin și de René Clair, povestirea are un ton revendicativ, închipuind niște bătălii date de șomerii din Milano împotriva „monopolistului" stăpîn pe mizerabilul lor *bidonville*[1]. Dar nu întotdeauna exprimarea indirectă, pe căile fantasticului, îngăduie marelui public să pătrundă toate aluziile poetice din *Miracol la Milano*.

Filmul *Umberto D* are ca subiect singurătatea micilor pensionari. Un bătrîn plin de demnitate trăiește într-o sărăcie atît de mare încît, pînă la urmă, încearcă să se sinucidă. Concluzia filmului o găsim totuși mai puțin în această tentativă ratată de sinucidere, decît în prima secvență a filmului unde-i vedem pe pensionari manifestînd în fața Parlamentului... Cele patru filme ale lui Zavattini și De Sica sînt un tablou social al Italiei de după război și constituie opera cea mai importantă a neorealismului.

---

[1] Nume dat de francezi baracamentelor așezate în plin cîmp unde trăiesc familii extrem de sărace. Aceste aglomerații se întîlnesc în Africa de nord și sînt ultima expresie a mizeriei. — *N. T.*

Al treilea din cei „trei mari" reprezentanţi ai neorealismului, Luchino Visconti, se întoarce înapoi la cinematograf. Însă din noul său film *La Terra trema* [Cutremur de pămînt], trilogie consacrată Siciliei, nu va putea realiza decît *Episodul mării*, prezentat în versiuni foarte trunchiate, (mai cu seamă în Franţa). E vorba de o familie de pescari care încearcă să scape de sub dominaţia monopoliştilor de peşte ai regiunii. În această tentativă ei îşi pierd casa şi barca. Viaţa îi împrăştie pe fraţi, dar unul din ei capătă conştiinţa unor adevăruri esenţiale. Visconti dă dovadă de un minunat simţ plastic în modul cum, în mizeria cvasiafricană a Siciliei, a ştiut să-i facă pe neactorii lui, oameni culeşi din viaţa de toate zilele, să se mişte veridic. Remarcabilă este, de pildă, nobleţea în gesturi a tinerii femei care îşi îndeplineşte umilele ei treburi casnice în spaţiul strîmt al locuinţei.

Neputîndu-şi termina trilogia, Visconti se consacră regiei teatrale. Dar se înşelau cei care prevestiseră sfîrşitul neorealismului o dată cu încetarea interesului public pentru mişcarea de rezistenţă şi război. Elanul popular duce înainte şcoala italiană, ale cărei bogăţii erau mari şi roditoare.

Alături de cei „trei mari", trebuie să-l cităm şi pe inegalul Zampa. Cu o savuroasă exactitate realistă, el a ştiut să redea în filmul *Anni difficili* [Ani grei] viaţa micilor burghezi sicilieni în ultimii 15 ani de dictatură mussoliniană. Dintre vechii „caligrafi", Soldati îşi manifestă vehement antifascismul în *Fugă în Franţa*. Într-un stil în care se simte prea mult influenţa lui Carné, Lattuada îşi pune toată pasiunea să descrie în *Senza pieta* [Fără milă] dragostea dintre o italiancă şi un G.I. (soldat american) negru. El îşi va afirma mai bine personalitatea în filmul *Mulino del Po*, [Moară pe rîul Po], în care se văd luptele duse de muncitori prin anul 1900. În sfîrşit, Castellani renunţă la preţiozitate şi ne dă, cu o vervă picarescă[1] şi înduioşată, două povestiri: *Sotto il sole di Roma* [Sub soarele Romei] şi *Primavera* [Primăvara].

O nouă generaţie — ieşită din „Centrul experimental" — se afirmă, pe de altă parte, cu De Santis, Germi, Emmer. Primul obţine un succes internaţional răsunător, mai cu seamă în America, cu *Riso amaro* [Orez amar], care descrie viaţa „mondinelor" (muncitoare agricole temporare) cu o sinceră vehemenţă, deşi pe alocuri, cu unele exagerări sau efecte dramatice ieftine. Filmul

---

[1] De la *Picaro*, personaj din literatura spaniolă, derbedeu pitoresc, aventurier şi vagabond. — *N. T.*

Non c'e pace tra gli olivi [Nu e pace sub măslini], mai rafinat în formă, nu mai atinge un succes de public atît de mare.

Germi se impune cu filmul *In nome della lege* [În numele legii], în care ne este arătată Sicilia cu Mafia ei. El ar fi creat, desigur, o foarte frumoasă epopee a șomerilor care străbat Italia, dacă filmul său *Drumul speranței* n-ar fi fost alterat de un final melodramatic și neverosimil. Luciano Emmer, care venea de la documentarul de istoria artelor, realizează filmul: *Duminică de august*, urmărind înduioșat, pas cu pas, în toate cutele lor, diversele bucurii și necazuri ale unor familii romane venite să petreacă o zi pe plajă, într-o duminică de august.

În cinci ani, neorealismul a deschis cinematografului italian importante piețe străine pe care nu i le-ar fi putut cuceri pretențioasele regii de antichități romane în stilul filmului *Cabiria* (cea mai bună dintre acestea a fost *Fabiola* a lui Blasetti). Orice s-ar spune în această privință, simpatia publicului italian pentru noua școală se afirmă. Stimulată, producția tinde spre o sută de filme pe an, în timp ce Hollywood înceta de a mai monopoliza 90% din programe.

Neorealismul era destul de viguros pentru a se putea înnoi mereu și a diversifica și întrece în calitate contratipările concurente (ca, de pildă, *Fata din mlaștină* a lui Gemina). Prin 1950, mișcarea trecuse peste hotare și dădea multor țări un nou stil cinematografic și totodată cîteva din cele mai frumoase vedete internaționale.

FRANȚA

După eliberare, lipsa de energie electrică și de materii prime determină o scădere a producției, care însă se va ridica iarăși rapid (aproape 100 de filme în 1946). Datorită lui René Clair, Jacques Becker, Wouquier, Autant-Lara, Clouzot, Clément, Marcel Carné, Nicole Védrès, Cocteau... cinematograful francez își mărește prestigiul și triumfă la festivalurile internaționale. 1947 a fost un an de mare însemnătate, care a adus filmele *Le Silence est d'or* [Tăcerea e de aur], *Antoine et Antoinette*, *Farrebique*, *Le Diable au corps* [Îndrăcitul], *Les Maudits* [Blestemații], *Les Portes de la nuit* [Porțile nopții].

Cu acest ultim film, care a stîrnit cele mai multe controverse, Marcel Carné a dat opera cea mai caracteristică a anului în care cinematograful francez șovăia la răscruce de drumuri. În *Porțile nopții* apar, cu trăsături precise: colaboraționiști, F.F.I.[1], profitori de război, milițieni, antipatici afaceriști înapoiați de la Londra. Cu toată poetica lor demodată, filmele *Départs* [Plecări] și *Ailleurs* [Aiurea] zugrăvesc viguros mahalalele pariziene și odăițele strîmte în care sălășluiește încă, obsedantă, amintirea ostaticilor împușcați. Această actualitate n-a plăcut publicului de premiere. Eșecul financiar al unei producții cu buget ridicat a fost un pretext pentru a soma cinematograful francez să-și reducă „standardul de viață".

Mult mai mult decît destinul, întruchipat de un vagabond, principalul personaj din *Porțile nopții*, în iarna grea de după ocupație, era Parisul. În *Îndrăcitul*, decorul era periferia pariziană din 1918. Pierre Bost și Jean Aurenche adaptaseră aci, pentru Claude Autant-Lara, romanul autobiografic al adolescentului Raymond Radiguet. Gérard Philippe, cel mai bun actor francez care s-a relevat în ultimii zece ani, și Micheline Presle interpretează o sărmană pereche zdrobită nu de o sentință de neînțeles a destinului, ci de consecințele unui război ale cărui tare sînt denunțate cu violență.

Într-un stil cu totul diferit, Jacques Becker realizează cel mai bun film al său, *Antoine et Antoinette*, scene din viața intimă a unei tinere perechi, omagiu călduros adus firii muncitorilor francezi, oameni simpatici, sănătoși și veseli. Un loz cîștigător pierdut și regăsit, este un bun prilej de a nota cu mînă sigură o sumă de observații. Intimismul aparent este depășit de creația de tipuri, strîmta locuință deschizîndu-se astfel asupra lumii întregi.

Deși acest film este o compoziție regizorală, o punere în scenă, el este totuși mai aproape de caracterele realității decît frumosul semidocumentar al lui Georges Rouquier, *Farrebique*. Această pastorală cotidiană și lirică se desfășoară în ritmul cvasicomic al celor patru anotimpuri. Portretele de țărani din Rouergues ne amintesc de tablourile lui Le Nain, prin sinceritatea lor, dar și pentru că sînt dintr-un alt secol. Despărțind prea mult de epoca actuală această celulă de mică proprietate, egloga[2] riscă să cadă în utopie. Exactitatea amănuntelor nu șterge irealul ansamblului.

---

[1] Forțele franceze din interior.

[2] Scurt poem pastoral „Eglogele" lui Vergiliu. — *N. T.*

Cu *Tăcerea e de aur*, René Clair realizează cel mai bun film al său de la plecarea lui din Paris, petrecută cu cincisprezece ani mai înainte. Mai mult decît un omagiu adus cinematografului din 1908, această nouă *Ecole des femmes* [Şcoala femeilor], această confidenţă solilocă a lui Don Juan (Maurice Chevalier) asupra începuturilor propriilor sale bătrîneţi degajă multă emoţie şi multă căldură umană.

În epoca 1900—1914, caustica Nicole Védrès îşi arată dedesubturile într-un montaj suplu şi plin de nerv de benzi vechi. Vedem cum, sub stolul de dantele Chantilly se pregătesc negrele furtuni; floarea din vîrful puştii mobilizării generale încheia, cu o moralitate viguroasă, fabula şi minciuna „frumosului 1900“, precum şi realitatea adevăratului *Paris 1900*.

Curentul intimist al cinematografului francez se manifestă de asemenea în *Les Dernières vacances* [Ultimile vacanţe], unica regie de film spectacular al documentaristului Roger Leenhardt, în care ne sînt înfăţişate cu sinceritate şi exactitate ultimele zile ale unei moşii din Languedoc. În filmul *Les Parents terribles* [Părinţii teribili], cel mai bun film (şi cea mai bună piesă) al lui Jean Cocteau, intimitatea devine claustrare, pasiunile şi viciile ajung la exasperare în înăbuşitoarea intimitate a unui apartament burghez, ale cărui uşi sînt ermetic închise pentru lumea dinafară. Ca luaţi pe sus de curentul unui tragic vodevil, eroii aleargă spre ineluctabilul deznodămînt al sinuciderii.

Cinematograful francez trăia însă o dramă, o criză gravă. Industria filmului părea condamnată. Acesta era efectul acordurilor semnate în 1946 la Washington de Léon Blum cu ministrul american Byrnes, ca preliminariu la „Planul Marshall“ de ajutorare a Europei. În urma acestui tratat, cota cuvenită francezilor din încasările sălilor scădea la 30%, în timp ce americanii încasau peste 50%. Cota franceză fusese de 65% în 1938 şi de 85% în 1943. Adăugaţi la aceasta şi faptul că respectivele societăţi franceze nu-şi percepeau procentele decît după ce fiscul preluase 45% din preţul brut al biletelor. Opinia publică revoltată şi „Comitetele de apărare a cinematografului francez“ obţinură de la Parlament o „Lege de ajutor“. Numai aşa producţia îşi mai reluă ritmul şi atinse în curînd circa o sută de filme pe an (faţă de 120, media producţiei dinainte de război).

Dificultăţile materiale împinseră pe unii producători să reia succesele trecute sau să se inspire din modelele de la Hollywood. Temele amare ale filmelor *Pépé le Moko* sau *Suflete în ceaţă*, separate de timpul lor, deveniră banale. Acestea au fost reluate în special de Yves Allegret şi de scenaristul Sigurd în filmele *Dédé d'Anvers* şi *Une si jolie petite plage* [O plajă atît de drăguţă], în care nişte prostituate cu veleităţi literare şi nişte asasini filozofi fac o disertaţie asupra scîrnavei ticăloşii a acestei vieţi; le urmează *Manèges* [Manejuri], care denunţă corupţia feminină, cruţîndu-i pe corupători.

René Clément, în coproducţia franco-italiană *Au-delà des grilles* [sau Zidurile din Malapage], reia de asemenea temele din *Suflete în ceaţă*, transpunîndu-le în sfîşietorul decor al mizeriei genoveze. Marcel Pagliero nu reţine din portul Le Havre în ruine decît latura pitorească în filmul *Un Homme marche dans la ville* [Un om umblă prin oraş], reeditînd — poate inconştient — răsuflata fabulă a muncitorului alcoolic şi asasin. În ciuda aparenţelor — şi a sincerităţii creatorilor lor — *filmele negre*[1] au fost conformiste. Producătorii (adică finanţatorii) încredinţaţi că deznodămintele nefericite sînt rentabile, încurajează această fabricaţie de doliu în serie.

H.G. Clouzot este cel mai strălucit autor de *filme negre* din acea vreme. Convenţionalul *suspense* poliţist din *Quai des Orfèvres* este completat şi umflat cu ajutorul descripţiei foarte pitoreşti a unui şantan şi pus în valoare graţie unei arte fotografice rafinate. Filmul *Manon* trebuia să fie un vast tablou al tineretului contemporan, bazat pe un moralism luat sistematic pe dos. Într-o liberă adaptare modernizată a faimosului roman din secolul al XVIII-lea, Des Grieux este un voluntar F.F.I., în curînd dezertor, traficant, întreţinut, asasin şi negrofil. Efecte prea tari, bazate mai mult pe senzaţionalul faptului divers decît pe realitatea franceză. Mult aşteptat, filmul *Manon* cunoaşte un insucces, iar moda filmului negru francez dă îndărăt, publicul fiind sătul de acrele-i artificii.

Se caută alte căi de evadare. Cocteau urmează, aproape singur, moda fantasticului şi, în 1942, filmul *La Belle et la Bête* [Frumoasa şi Bestia] este un balet luxos şi un omagiu adus picturii olandeze din secolul al XVII-lea. Nu se va bucura de acelaşi succes, ca realizator sau ca scenarist, cu *L'Aigle à deux têtes* [Vulturul cu două capete], cu *Ruy Blas* sau cu un *Orphée* care relua, la douăzeci de ani după *Le Sang du poète* [Sîngele poetului] vechile sale procedee magice.

---

[1] Adjectivul *negru* e folosit în librăria contemporană şi de cîtăva vreme şi în critică, pentru a desemna poveştile de groază. Li se mai zice, folosind netradusă expresia engleză: thrillers, adică excitant, care dă senzaţii tari, fiori, încordare.

Vrînd-nevrînd, unii realizatori sînt împinși spre „frumosul 1900". Filmul comic al lui Clouzot *Miquette et sa mère* [Miquette și maică-sa] a înregistrat o cădere răsunătoare. Jacqueline Audry se inspiră din Colette pentru foarte nostimul ei film *Gigi*, ca și pentru *Mitsou*. În *Occupe-toi d'Amélie* [Ai grijă de Amelia], Claude Autant-Lara accentuează gesticulația paiațelor „1900" imaginate de Feydeau și transformă un vodevil bulevardier într-o critică nu prea izbutită a societății din timpul lui Fallières.

Unii își puneau nădejdea în formarea unei noi școli comice. Pierre și Jacques Prévert par să o fi anunțat încă din 1933, cu poetica lor trăsnită: *L'Affaire est dans le sac* [Afacerea-i colea, în buzunar]. Diverse obstacole îi împiedică însă să-și regăsească minunata lor vervă în *Adieu Léonard* [Adio Leonard] (1942) sau în *Le Voyage surprise* [Călătoria surpriză] (1946). Șansonetistul din Montmartre, Nöel-Nöel crease la rîndul lui, înainte de război, un nou „comic cazon" cu *Ademai*, al cărui succes în public a fost inegal. Găsim, în ingenioasele scheciuri din *Casse-pied* [Rupe-labă], tot ce poate da el mai bun în materie de glumă și haz. Dar pentru ca o școală, comparabilă cu aceea din 1910, să se poată constitui, ar fi fost nevoie nu de personalități răzlețe, ci de filme multe. Din fericire, actorul-autor Jacques Tati avea să iasă la iveală tocmai acum.

În 1950, cînd așa-zisa perioada postbelică lua sfîrșit o dată cu începutul ostilităților din Coreea, cinematograful francez sta la îndoială pe ce cale s-o apuce. Cei mai buni cineaști se iroseau în chip jalnic. Rouquier era condamnat la tăcere. Bresson nu scotea nici el nici un cuvînt. Nici Grémillon în *Pattes Blanches* [Labe albe], nici Carné în *La Marie du port* [Maria din port] nu putuseră să se exprime deplin în tratarea unor subiecte mai mult acceptabile decît alese.

Filmul *Le Point du jour* [În faptul zilei] al lui Louis Daquin ar fi putut, în 1949, să înscrie o dată importantă în elaborarea unui nou realism francez, dacă învățătura lui ar fi fost mai bine înțeleasă și dacă realizatorul lui și-ar fi putut continua cariera în mod normal. În *Les Frères Bouquinquant* [Frații Bouquinquant], care insistă prea mult asupra popularismului din romanul de la care plecase, poporul devenise eroul. În *În faptul zilei*, eroul este poporul, minerii care scot cărbune, minerii care își duc viața în căsuțele lor îngrămădite, cu galeriile subterane unde trudesc, cu plaiurile industrializate, parcă strivite de munţi întunecaţi de zgură. Întreaga poveste e dominată de încrederea în forţa omului.

Aceeaşi încredere, exprimată însă foarte diferit, a inspirat filmul *La Beauté du diable* [Frumuseţea diavolului]. În acest nou *Faust*, René Clair pune în mod alegoric (cu prea multă prudenţă poate) problema crucială din 1950: omul şi destinul lui în faţa perspectivei unui masacru atomic. Sub trăsăturile cavalerului Henri (Gérard Philippe) biruie tirania lui Mefisto (Michel Simon), dejucîndu-i planurile de măcel şi înşelătoriile metafizice. Concluzia autorului este că omul poate deveni stăpîn pe el însuşi, pe destinul lui, precum şi pe univers.

În Italia, filmele cele mai bune se grupează în şcoala neorealistă. În Franţa, filmele iau direcţii multiple. Liniile lor de forţă nu se mai definesc cu aceeaşi stricteţe ca între anii 1935—1945. Cu toate greutăţile morale şi materiale, şcoala din Paris continuă să strălucească. Prestigiul ei va creşte cu atît mai mult cu cît un umanism îi uneşte pe creatorii ei. Chiar la cei mai „negri" din ei, amărăciunea nu exclude o adîncă generozitate.

STATELE UNITE

Pentru Hollywood, perioada postbelică se deschide sub mai bune auspicii. Liberalismul rooseveltian va domni, în cîteva studiouri, tot timpul *reconversiunii* (1945—1947), epocă în care conflictele aveau să fie numeroase pînă chiar şi în capitala cinematografiei.

Cei „mari" dinainte de război, John Ford, Capra, Wyler par să fie gata pentru o nouă înflorire, cu atît mai mult cu cît ultimii doi, asociaţi cu George Stevens, fundaseră firma „Liberty Film" cu scopul de a deveni producători independenţi. De la un Lang, un Hitchcock, un Preston Sturges lumea aştepta mult. Pe de altă parte, o nouă generaţie, foarte înzestrată, se afirmă cu Jules Dassin, Elia Kazan, John Huston, Robert Losey, Edward Dmytryk, Robert Rossen, Fred Zinnemann. Industria cunoaşte, în fine, o prosperitate excepţională. Sînt bătute recorduri de spectatori (5 miliarde de bilete vîndute în 1946), iar victoria aliaţilor permite Hollywoodului să monopolizeze noi pieţe (Japonia, Italia, Germania occidentală etc.).

William Wyler realizează cu multă sinceritate şi îngrijire *The Best Years of our Lives* [Anii cei mai frumoşi din viaţa noastră], filmul cel mai caracteristic al reconversiunii. Secundat de marele operator Gregg Toland (decedat curînd după aceea), excelentul și minuțiosul meșter povestește cu de-amănuntul întoarcerea a trei demobilizați: un bancher, un aviator și un mare mutilat, cu ambele brațe amputate. Deznodămîntul fericit, așa-zisul *happy end*, este convențional, dar multe sînt scenele veridice și puternice pînă la violență, ca, de pildă, episodul pilotului devenit barman, care face knock-out pe un client fiindcă spusese: „Ați greșit-o cu războiul. Nu l-ați ales pe cel bun. O să fiți nevoiți să începeți altul. Cu roșii".

Filmul cumulează premiile „Oscar" și încasările record în cursul anului 1947, cînd începe în Statele Unite și la Hollywood, în primul rînd, așa-zisa *Vînătoare de vrăjitoare*[1]. Wyler stă un timp departe de studiouri, înainte de a regiza, cu o corectitudine academică, un roman de Henry James, *The Heiress* [Moștenitoarea], pentru a se întoarce apoi iarăși la epoca actuală cu filmul *Detective story* [Roman polițist], al cărui decor unic îl constituie un comisariat de poliție cu o atmosferă sufocantă. Wyler își va continua apoi cariera cu filme destul de neinteresante.

Cel mai reușit dintre acestea, *Vacanțe romane* va fi o comedie ușoară în stilul lui Frank Capra. Acest fost „mare" se declasează complet cu o serie de insuccese atît pe plan artistic, cît și comercial *(It's a wonderful Life* [Ce minunată e viața], *Miza jocului* etc.). Cît despre John Ford, el începe prin a regăsi, cu incontestabil succes, atmosfera din *Stage Coach* [Cavalcada fantastică] în *My darling Clementine* [Scumpa mea Clementina]. Dar se încurcă și se complică în glacialul și pretențiosul său film *The Fugitive* [Fugarul], înainte de a redeveni, la sfîrșitul carierii, ceea ce fusese la început, adică un fabricant, ca alți douăzeci în Hollywood, chiar dacă mediocritățile lui repurtează cîteodată un enorm succes comercial ca *The Quiet man* [Omul potolit]. John Ford redevenise, pe de altă parte, un specialist în *Westerns*, gen care va fi iarăși la modă în 1950.

Pe cînd Clair sau Renoir se înapoiau în Europa — unde se va stabili și Orson Welles — Fritz Lang și Hitchcock își continuau cariera la Hollywood. Primul (care este și cel mai mare) nu se prea împacă (cum am mai spus) cu aventurile polițiste care vor face prosperitatea celui de-al doilea. Hitchcock urmărește cu dibăcie cursul modei, avînd o deosebită grijă pentru succesul financiar. Filmele lui cu „*suspense*" vor fi adaptări după romane sau piese la început psihanalitice: *Spellbound* [Fascinație], iar apoi atomice: *Înlănțuiții*, judiciare: *Paradine Case* [Cazul Paradine] și criminologice: *Rope* [Funia]. El filmase o piesă de pe Broadway, în care o pereche de intelectuali pederaști asasinează pe un prieten, numai pentru satisfacția de a săvîrși un splendid „act gratuit". Hitchcock va fotografia teatrul într-un decor unic, folosind cu virtuozitate un obiectiv fotografic foarte mobil pentru luări de vederi de o lungime de peste trei sute de metri. Acest tur de forță tehnic aduce desigur economii în cheltuielile de studio, dar nu aducea nici o îmbunătățire acestei ieftine „piese cu teză".

---

[1] Dezlănțuită de Comisia pentru cercetarea activităților antiamericane împotriva persoanelor și organizațiilor progresiste — *N. T.*

O nouă generație — pe care „vînătoarea de vrăjitoare" avea s-o transforme într-o *generație pierdută* — se formase în parte din avangarda teatrală de pe Broadway, influențată și de neorealismul italian și de școala documentară din New York. Grupul „Frontier Film" produsese în 1941 uimitorul film *Native Land* [Patrie] al lui Paul Strand și Leo Hurwitz, adevărat rechizitoriu împotriva linșajului, Ku-Klux-Klan-ului, organizațiilor fasciste americane, provocărilor antisindicale. Generozitatea temei se împletește cu o perfecțiune tehnică, superioară chiar virtuozităților din filmul (strict contemporan) al lui Orson Welles: *Citizen Kane*. Nu se poate uita, de pildă, măiestria regizării scenei cu omul care aleargă gîfîind ca să scape de urmăritorii săi care vor să-l omoare.

Mai tîrziu, Herbert Kline, format de „Frontier Film", realizează în Mexic, împreună cu romancierul Steinbeck, sfîșietorul său film *Satul uitat*. După terminarea războiului, *Strange Victory* [Ciudată victorie] a lui Leo Hurwitz va fi ca un strigăt înfricoșat: este oare cu putință ca după războiul împotriva intoleranței și rasismului să urmeze un nou val de intoleranță și de rasism?

Scena simbolică (și „efect special"[1]), în care un monument cu crucea încîrligată răsare din nou intact de sub praf și ruine, ne rămîne întipărită în minte. „Vînătoarea de vrăjitoare" avea să împrăștie în curînd școala documentaristă newyorkeză, căreia i se datorează totuși filmul *The Quiet One* [Potolitul] produs în 1948, film în care Sydney Myers zugrăvește în imagini sfîșietoare ghetoul rasial din Harlem. Cazul psihiatric al unui mic negru este pentru el mai mult un pretext decît un scop.

---

[1] Trucaje. — *N. T.*

Printre oamenii „generației pierdute", Jules Dassin debutase în 1940 cu un film de avangardă: *Inima revelatoare.* După război se impune cu *Brute Force* [Forță brută], operă stilizată, puțin cam teatrală, care ne reamintește de Carné. Este un viu rechizitoriu antifascist. În *Naked City* [Orașul fără văluri] eroul este New Yorkul, cartierele sărace, oamenii de pe stradă arătați cu o insistență slab justificată de pretextul intrigii polițiste. Amărăciunea lui Dassin se accentuează în *Thieves' Highway* [Șoseaua hoților de drumul mare], operă cam barocă, violentă, respirînd multă convingere, poate puțin prea preocupată de elementul decorativ.

Elia Kazan, animatorul — chiar de pe acum celebru — de la „Group Theatre", părăsește Broadway pentru Hollywood, unde realizează mai întîi *Crinul din Brooklin*, o mediocră adaptare a unei *best seller*[1]. Apoi profesînd un neorealism în aparență intransigent, Kazan critică justiția americană *(Boomerang)*, critică antisemitismul *Gentlemen's Agreement* [Convenție între oameni de onoare sau Zidul invizibil], critică prejudecățile împotriva oamenilor de culoare *(Pinky* sau *Moștenirea cărnii).* Deși, în aparență, se supune realului, aceasta nu exclude la el acceptarea unor compromisuri.

În cel mai bun dintre primele lui filme: *Zidul invizibil*, Kazan este departe de a aborda fondul problemei.

După ce practicase documentarul pe front, John Huston se înapoiază la Hollywood să realizeze, în decoruri naturale, filmul *Comoara din Sierra Madre*, în care un aventurier (Humphrey Bogart) privește neputincios vîntul împrăștiind o pulbere de aur trudnic dobîndită. Foarte ambițios, la început John Huston pare să-și construiască opera pe o retorică a eșecului *(Răsculații, Key Largo).* Cel mai bun film al său, mutilat de producători, este *Red Badge of Courage* [Insigna roșie a curajului]. Povestea e dominată de frica fricii... De această dată, o emoție adevărată va fi fost mai tare decît preocuparea de a fi întotdeauna în pas cu ultima modă.

Venit de la avangarda teatrală și de la documentar: *A Gun in Hand* [Cu arma în mînă] (1945), Joseph Losey debutează cu o curioasă apologie antirasistă: *Băiatul cu părul verde*, apoi manifestă mult temperament în *Lawless* [Fără lege], în *Iscoditorul* și chiar într-un *remake* al filmului lui Fritz Lang: *M*, corvoadă pe care este silit să o accepte.

---

[1] Carte care are un mare succes de librărie. — *N. T.*

Edward Dmytryk, inegal dar incontestabil talentat, se ridică în primele rînduri cu filmul *Cross Fire* [Focuri încrucișate], adaptarea unui roman de Richard Brooks, care îi va servi drept pretext pentru a zugrăvi atmosfera apăsătoare a demobilizării, pentru a condamna nazismul și intoleranța. Mai tîrziu el realizează pentru englezul Rank filmul *Casa mult visată*, film înăbușitor, dar remarcabil, care adaptează un roman din anii celui de-al patrulea deceniu al veacului. Acțiunea se desfășoară în mediul zidarilor italieni din New York.

Format de „Frontier Film“ și de Paul Strand, Fred Zinnemann obține un foarte mare succes cu filmul *The Search* [Căutarea], realizat printre ruinele din Germania, care înfățișează deznădejdea unui copil aspru lovit de război. Mai puțin personal, dar fără îndoială mai sincer decît Kazan, Zinnemann își exprimă din nou ura împotriva războiului în *The Men* [Oamenii], film în care se va revela actorul Marlon Brando în rolul unui soldat mutilat îngrozitor. Același sentiment îl va exprima apoi în *Teresa*, care povestește cu adevăr și sensibilitate căsătoria unui G.I. cu o tînără italiancă. Putem, de asemenea, socoti în „generația pierdută“ pe Robert Rossen, scenaristul filmului regizat de Millestone: *A Walk in the Sun* [O plimbare în soare] și realizator al interesantului film *Bufonii regelui*.

Mai toți acești realizatori, fiindcă fuseseră în legătură cu cercurile progresiste, erau acum „puși sub acuzare“ de Comisia pentru cercetarea activităților antiamericane, care își începe în toamna anului 1947 sus-pomenita „goană după vrăjitoare“. Campania va dura mai mulți ani și va ajunge în cele din urmă la maccarthysm. Presa, radioul și televiziunea dau mare răsunet unor acțiuni care se termină cu condamnarea la închisoare pentru „cei zece de la Hollywood“. Numeroși realizatori, producători, actori și scenariști sînt, o dată cu aceștia, înscriși pe lista neagră și condamnați la șomaj.

Astfel este zdrobită și împrăștiată „generația pierdută“. Unii se exilează în Europa (Dassin, Losey). Alții cedează sau operează o retragere strategică (Huston, Rossen, Zinnemann). Alții, în fine (Dmytryk, Kazan), redobîndesc o situație de rangul întîi, comunicînd „vînătorilor de vrăjitoare“ numele celor mai buni prieteni ai lor.

Frica, deznădejdea sau o conştiinţă încărcată duc pînă la paroxism filmul american de tip „serie neagră". Este caracteristică „ieşirea" simultană pe piaţă, în 1950, a trei filme realizate de cei mai buni din generaţia pierdută. În *Asphalt Jungle*, John Huston disecă cu o plăcere amară eşecurile unor eroi jalnici. În filmul *Night and the City* [Noaptea şi oraşul], Dassin îşi pune tot sufletul. El descrie cu un sentiment de permanentă greaţă gangul londonez al traficanţilor sportului comercializat. În *Panică pe stradă*, Kazan arată nişte bandiţi urmăriţi de poliţie într-un New Orleans atît de „stilizat" încît nu se mai găseşte urmă de om de culoare.

Din filmele negre americane se pot alege şi lucrări foarte bune şi lucrări foarte proaste. Dar ele au fost şi o şcoală, nu numai o etapă a aşa-zisului *Thriller*, a *suspense*-ului şi a romanului poliţist. Un mare succes al acestor filme negre a fost, în 1945, *Gilda* lui Charles Vidor. Scenariul poliţist era construit pe fetişismul îmbrăcămintei[1], pe nişte tulburi perversiuni şi pe isprăvile unor spioni atomici. Filmul a plăcut atît de mult încît bomba de la Bikini a purtat efigia eroinei (Rita Hayworth), cu decolteu larg şi cu mănuşi lungi de şevro *glacés*.

În aceste filme negre s-a folosit şi psihanaliza. În melodrame, complexele freudiene înlocuiau crucile şi rugăciunile mamei. Un şoc sufletesc, un traumatism psihic suferit în copilărie explica gangsterismul, cu simplitatea cu care şomajul explică revendicările sociale. Scenariştii căutau noi procedee pentru a produce „umiliţi şi ofensaţi", metode inedite de a chinui oamenii. Fostul operator Fred Tezlaff a fost încununat cu lauri pentru că arătase douăsprezece moduri de a asasina un băieţel: *The Window* [Fereastra] sau [O poveste de necrezut]. Nebunia, ciuma, perversiunile au dat naştere la subiecte „îndrăzneţe". Actorul Humphrey Bogart a subjugat publicul gemînd de durere în timp ce primea pumni în umbra neagră a unei fotografii savante, şi ieşind apoi la lumină cu gura mînjită de sînge şi ochii tumefiaţi. Sub pavăza Codului Pudorii şi cu asentimentul aşa-numitei *Legion of Decency* [Legiunea Decenţei], Hollywood a înfăţişat o lume compusă exclusiv din tartufi, sadici, asasini, poliţişti veroşi, mici escroci şi semitîrfe. Dintr-un asemenea tablou al umanităţii se putea trage concluzia că această omenire este vrednică de dispreţ şi că furnicarul ei merită să fie nimicit fără cruțare sub un călcîi de fier atomic...

---

[1] Obiceiul de a judeca omul după haină. — *N. T*.

Billy Wilder aduce în aceste „serii negre" un accent de grandilocvență, o nuanță de expresionism și multă infatuare. El va căuta succes comercial în filme ca *Ultimul Week-End*, tristă, mohorîtă și răsuflată reeditare a pierzaniei bețivului, sau ca *Sunset Boulevard* [Bulevardul apusurilor], grandilocvent ca o veche dramă daneză și făcînd speculații asupra decrepitudinii fostelor „stele" ale Hollywoodului (Gloria Swanson, von Stroheim, Buster Keaton etc.).

Comedia americană ușoară își continuă anevoie cariera după falimentul lui Capra și eclipsarea rapidă a lui Preston Sturges (Dom'șoara Mitralieta; Unfaithfully Yours). De la dispariția fraților Marx, genul comic bate pasul pe loc cu cei doi „nătîngi surîzători" (Abbot și Castello). Slab de asemenea este acel parodist așa de mulțumit de el care se numește Bob Hope. Ceva mai bun era Danny Kaye, care ne făcea să rîdem prin acumularea sacadată de gaguri mecanice.

Cu războiul rece și apoi cu cel „încropit", filmele militare, prin bugetul sau rețetele lor, fac concurență costisitoarelor adaptări de *best sellers*, ca romanele *The Razor's Edge* [Tăiș de brici], adaptări ca *Forever Amber*, *Arch of Triumph* [Arcul de triumf] sau care fac concurență marilor spectacole moralizatoare: *Samson and Dalila*, *Joan of Arc*.

Filmul *Battle ground* [Cîmpul de luptă] bate recordurile așa-zisului box office (casierie), exaltînd forțele aeriene americane. In *Iwo Jima*, un plutonier (John Wayne) îi învață pe oamenii săi cum să moară „fără a căuta să priceapă" și cîntă bucuria de a întrebuința aruncătoare de flăcări la fript japonezi.

Filmele „antiroșii" deveniseră pentru Hollywood o obligație de propagandă. Debutul îl face *The Iron Curtain* [Cortina de fier] al lui William Wellman (care nu va reuși niciodată să obțină un mare succes comercial).

Dar prosperității cinematografului american îi urmează o grea decădere. Vina e aruncată pe concurența (de altfel reală) a televiziunii (cinci milioane de receptoare în 1950). Cînd însă M.P.A.-ul („Asociația Filmelor") va lua drept lozincă în vederea unei vaste campanii afirmația că „filmele sînt mai bune ca niciodată", aceasta era implicit o mărturisire din partea companiei lui Erik Johnson că scăzuse calitatea. Publicitatea nu reuși însă să recucerească publicul. Numărul biletelor vîndute coboară în 1950 sub

3 miliarde (față de 5 în 1946). Cinci mii de săli (trei pe zi) se vor închide între 1950 și 1953.

E drept că aceste închideri vor fi compensate de dezvoltarea așa-numitelor *Drive in*[1]. *Driveinurile* sînt niște cinematografe în aer liber, sezoniere, unde spectatorii rămîn în automobilele lor, așezate într-un semicerc (100 de *Drive in* în 1946, 4 000 la sfîrșitul lui 1953). Deși producția continuă să se mențină între 350 și 400 de filme pe an, la Hollywood panica se accentuează după 1950: se constată că stimulentul economic al conflictului coreean nu aduce (ca războaiele precedente) un mai mare număr de spectatori...

În momentul cînd începe a doua jumătate a secolului, Robert Flaherty încetează de a-și mai contempla patria americană cu privirea lui albastră și pătrunzătoare, plină de bunătate. Marele cineast — mai norocos decît Griffith — va avea cel puțin satisfacția de a putea realiza un ultim film în țara lui: *Louisiana story* [Poveste din Louisiana], finanțat de „Standard Oil". Comanditarul nu îngăduia să se abordeze problemele petrolului. Dar pe marginea unei lumi crude și dezbinate, grația cristalină a *bayous*-urilor, misterul pădurilor aproape virgine, marea simfonie industrială a unui foraj, chipul fraged a unui mic vînător de doisprezece ani, grația animalelor și a vegetației tropicale, toate acestea laolaltă creează lirica epopee a unei Arcadii idilice. Apoi acest mare om, după ce va mai cutreiera un timp Europa căutînd zadarnic comanditarul pentru un nou film, va simți că ceasul i-a sunat și va veni să moară în țara lui. În afara incintei Hollywoodului și împotriva lui, el fusese cinstea și gloria cinematografului american.

MAREA BRITANIE

1946 este pentru filmul englez anul marilor speranțe. Cinematograful britanic ieșea din război cu o școală pe care o ilustraseră cineaști ca Anthony Asquith, Alberto Cavalcanti, Thonrold Dickinson, David Lean, Powell și Pressburger, Carol Reed, Lawrence Olivier etc. Influența documentaristă (care se simte îndeosebi la „Ealing Studio" a lui Michaël Balcon) orientează noua generaţie (Humphrey Jeannings, Harry Watt, Basil Dearden, Charles Frend, Robert Hamer, Charles Crichton etc.) spre un cinematograf cu caracter net naţional şi care să nu excludă preocupările sociale.

---

[1] Adică: intră cu automobilul aici, înăuntru. — *N. T.*

Sprijinită de o frecventare mai ridicată decît în Statele Unite, industria înfloreşte. Puterea enormă a capitalistului Rank îi îngăduie să se măsoare cu Hollywood pe toate pieţele mondiale şi chiar pe pămîntul american. În Anglia, cota de contingentare a filmelor engleze se ridică la 40% din programe, şi impozite grele lovesc beneficiile societăţilor americane stabilite la Londra. Pentru monopolistul Rank însă, esenţialul este să cucerească Statele Unite. Încetul cu încetul îşi impune tonul graţie unor producţii luxoase pe „gustul american". Graţie comercialismului şi conformismului lor, aceste filme se vor întinde în curînd ca o pecingine.

Nici unul din filmele produse de Anthony Asquith, în toată perioada de după război, nu este de talia *Drumului spre stele*. Adaptarea unei piese de succes *The Wislow Boy* [Wislow împotriva regelui] are un caracter prea insular. *Browning's Version* [Versiunea lui Browning] este veridic ca psihologie, fără a fi eliberat însă de tradiţionalismul englez.

Alberto Cavalcanti intrase în mod strălucit în perioada postbelică cu *Dead of Night* [În toiul nopţii], în care se împletesc realitatea cu fantasticul, umorul cu poezia. Episoadele filmului au fost realizate sub direcţia lui şi a unor tineri formaţi de el la Ealing: Robert Hamer, Crichton şi Basil Dearden. Publicul englez nu apreciază (de altfel pe nedrept) nici adaptarea atît de subtilă a romanului lui Dickens: *Nicholas Nickleby*, nici incisivul său *They made me a Fugitive* [Sînt un fugar]. Atunci Cavalcanti preferă să-şi urmeze cariera în Brazilia lui natală.

Filmul *Men of two Worlds* [Oameni din două lumi], realizat în condiţii grele în Kenya de Thorold Dickinson, nu are de loc succes, după cum nu va avea nici *Dama de pică*, film compus după toate regulele artei. David Lean, autorul filmului *Scurtă întîlnire*, încearcă după aceea să prezinte cinematografic ilustraţiile la două romane celebre de Dickens: *Great Expectations* [Marile speranţe] şi *Oliver Twist*, ilustraţii în stilul stampelor romantice. Reîntoarcerea la epoca contemporană cu o plată aventură mondenă, *The passionate Friend* [Amanţii pasionaţi], dă de bănuit — şi de temut — încremenirea lui definitivă într-un academism glacial.

Asociat în continuare cu Pressburger, Michaël Powell lucrează pentru export la cîteva supraproducţii „Rank". Cei doi asociaţi par să se orienteze spre un particularism cvasifolcloristic în *Ştiu unde merg*. După lucrarea lor plină de pretenţii *A Matter of Life and Death* [O chestiune de viaţă şi de moarte sau Drumul spre stele], ei întreprind o serie de filme de un tehnicolor cam ţipător. Încercările lor de balet filmat ar fi putut da oarecare interes filmului *Red ponts* [Nădragii roşii]. Dar filmul e alterat şi de o totală lipsă de gust. Această lipsă devine izbitoare în *Povestirile lui Hoffmann*.

Priceputul Carol Reed ştiuse să asimileze şi să comercializeze învăţăturile culese de pretutindeni: expresionismul german, tehnica americană şi realismul poetic francez dinainte de război. Reed îşi dezvăluie întreg „talentul" său în enigmaticul film *Old Man out*, în care sînt exploatate formulele din *Pépé le Moko*. Va da însă dovadă de mai multă personalitate în alt film *Fallen Idol* [Idol prăbuşit], al cărui subiect e totodată subtil şi vibrant.

Carol Reed obţine un deosebit succes cu *The third Man* [Al treilea om]. Filmul este produs de Rank şi de David Selznik. Firmele americane finanţează 30% pînă la 40% din filmele realizate la Londra. Acţiunea scenariului lui Graham Green se petrece în Viena de după război. Pentru a sluji propaganda politică el se serveşte de procedeele romanelor detective. Actori englezi, americani, germani, austrieci, italieni, unguri etc. se grupează toţi în acelaşi film, care aduce împotriva războiului rece sfîşietorul laitmotiv al unui cîntec de ţiteră.

Orson Welles interpretează în acest film personajul cel mai cunoscut, pe Harry Lime, care va trage cuvenita învăţătură din respectiva operă, proclamînd că asuprirea sanguinară (gen familia Borgia) este preferabilă democraţiei (capabilă doar să fabrice cuci cu maşinărie şi nimic mai mult).

Hamlet, regizat şi interpretat de Lawrence Olivier, se bucură de un mare succes în Europa şi în America. Publicul englez îl întîmpină cu oarecare severitate. E drept că semnificaţia tragediei era micşorată prin limitele celor trei pereţi ai aceluiaşi decor, precum şi prin suprimarea unor personaje sau scene capitale. La acestea se adaugă şi puerilitatea unei explicaţii psihanalitice. Dar splendoarea textului shakespearian şi interpretarea lui Lawrence Olivier dau operei o măreţie aparte. În tot cazul, acest film a fost un argument convingător al putinţei de a pune în slujba unei estetici teatrale toate posibilităţile obiectivului fotografic.

Printre cei din noua generaţie, documentaristul Humphrey Jennings moare într-un accident înainte de a se fi apucat de regie. Vasil Dearden încremeneşte într-o răceală cvasidocumentară (*Eram un prizonier*, *Captive Heart* [Inimă captivă], *Frieda*, *Lampa albastră)*, în timp ce Charles Frend, după ce dă greş cu filmul *Scott al Antarcticei* se tot opinteşte în loc. Robert Hamer este cel mai înzestrat dintre noii veniţi. Format (ca mulţi alţi realizatori englezi) la şcoala montajului, el debutează cu *Pink String and Sealing Wax* [Sfoară roz şi ceară de peceţi], după care va aduce în tristele suburbii londoneze un echivalent de Carné din vechea lui epocă, filmul *Duminicile veşnic plouă*. În sfîrşit, el va atinge culmea talentului său în *Kind Hearts and Coronet* [Inimi bune şi blazoane]. Este o critică strălucită şi violentă a aristocraţiei eduardiene, ritmată de umorul negru a douăzeci de omoruri fără importanţă. Filmul va impune pe actorul Alec Guiness ca vedetă internaţională.

Charles Crichton şi scenaristul său Henry Cornelius, care au trecut de la montaj şi documentar la filmele spectaculare, îşi găsesc calea comună, umorul, datorită unui film pentru copii. Este un film care întrucîtva continuă ideea din celebrul film vechi *Emil şi detectivii*. Crichton obţine un mare succes cu comedia *Lavender Hills Mob* [Lumea de pe Lavender Hills] cu Alec Guiness, în timp ce Henry Cornelius, inspirat de situaţia socială a Berlinului, realizează o comedie savuroasă şi lipsită de răutate, *Passport to Pimlico* [Paşaport pentru Pimlico], în care e vorba de o suburbie londoneză care se constituie principat independent. Verva lui va seca însă în filmele cu un comic prea mecanizat, ca *Genoveva* şi *Maiorul Galop*. Dar scoţianul Mackendrick va prelua mesajul-ştafetă şi verva sa comunicativă se va desfăşura în *Whisky Galore* [Whisky din belşug] şi în ingenioasa povestire filozofică *Omul cu haine albe*.

Speranţele puse în filmul documentar sînt totuşi departe de a se realiza. Cercetările mai îndrăzneţe vor fi sugrumate de cenzura oficială, de amestecul permanent al lui Rank care vrea să dirijeze totul, de conformismul tradiţional.

Politica de supraproducţie în stil american a monopolului englez nu dă roade. Tehnicolore costisitoare, melodrame psihanalitice (gen *The Seventh Vail* [Al şaptelea văl]), drame poliţiste, toate acestea nu pot deschide cu adevărat britanicilor piaţa americană și nici nu le pot permite să concureze Hollywoodul în alte țări, nici măcar în ale Commonwealth-ului. Curînd bătrînul Albion va sucomba în lupta cu verii lui de peste Ocean. Cota procentuală scade. Rank trebuie să renunțe la pozițiile sale din Statele Unite. Cînd bilanțurile încep să indice pagube considerabile, el este nevoit să facă tranzacții cu Hollywood, cedîndu-i o parte din circuitele lui din Marea Britanie sau din Commonwealth. Pentru a patra oară în interval de treizeci de ani tot America este cea care cîștigă partida, iar cinematograful englez cunoaște o criză pe care scăderea frecventării sălilor de pe teritoriul britanic o accentuează și mai mult.

U.R.S.S.

După ce o strălucită victorie pune capăt crudului și pustiitorului război, vedem înmulțindu-se în U.R.S.S. numărul de filme vesele și distractive ca *Polca dragostei* — Приданое с вензелями [Rufe cu monogramă], de Savcenko; — Весна [Primăvară] de Aleksandrov; comedie ușoară — Поезд идет на Восток *Expresul Extrem-Orient* de Raisman; legenda siberiană — Каменный цветок [Floarea de piatră] de Ptușko.

Dar Comitetul Central al Partidului Comunist al U.R.S.S. a apreciat, pe de altă parte, că o oarecare delăsare se manifesta în producția de filme, ca, de altfel, și în alte domenii culturale. „Pravda“ publică în septembrie 1946 o rezoluție care critică cu asprime ultimele filme ale lui Eisenstein, Pudovkin, Kozînțev și Trauberg. De asemenea, ba chiar mai insistent, a fost dezaprobată partea a doua a filmului — Большая жизнь [Viața cea mare] al lui Gregori Lukov, operă consacrată minerilor ucraineni. Au urmat numeroase discuții, care au dat naștere unui nou curent în producția sovietică de filme.

Într-un timp foarte scurt, U.R.S.S. își repară pagubele pricinuite de război. Din 28 000 de cinematografe existente, 8 000 fuseseră distruse. În 1950, totalul lor atinge 42 000 și peste un miliard de cetățeni frecventează anual spectacolele de cinematograf, fie cele cu aparate de proiecție fixe, fie cele „itinerante“ sau „ambulante“ (în 1950 erau 19 000 de instalații de acest gen). Studiourile din Moscova, Leningrad, Ialta, Odesa, Kiev, Talin, Vilno, Tiflis, Baku, Erevan, Tașkent, Alma Ata, Sverdlovsk, Arkabap, Riga, Minsk sînt reconstituite și echipate cu utilaj nou.

În acelaşi timp se realizează remarcabile progrese tehnice. Procedeul „Sovcolor“ îmbină cercetările întreprinse în U.R.S.S. (începînd din anul 1930) cu anumite procedee conţinute în brevetele „Agfa“. În 1950 culoarea e întrebuinţată în 90% din filmele realizate, întrecînd toate celelalte procedee. Cîteva săli sînt consacrate cinematografului în relief, care prezintă încă din 1946 filme de lung metraj—(Робинзон Крузо [Robinson Crusoe] de pildă). Procedeul numit „stereokino“, perfecţionat de inginerul Ivanov, utilizează un ecran special, care dispensează pe spectator de a se servi de ochelari.

Gherasimov, Vladimir Petrov, Savcenko, Ceaureli, se remarcă cu filmele lor despre victoriile recente sau despre diversele episoade ale ultimului război. Adaptînd romanul lui Fadeev — Молодая гвардия [Tînăra gardă], Gherasimov ştie să îmbine umor, umanitate şi eroism, înfăţişînd faptele eroice ale unor tineri partizani din Ucraina ocupată. Filmul pune în valoare noi actori proaspăt ieşiţi din V.G.I.K. (Institutul de cinematografie), care vor ajunge în curînd celebri. Operatorul V. Rapaport întrebuinţează cu o mare siguranţă mobilitatea obiectivului în scenele de invazie. Filmul se compune din două părţi. Suflul şi amploarea lui sînt remarcabile.

Pentru — Сталинградская битва [Bătălia de la Stalingrad], V. Petrov regăseşte unele din calităţile desfăşurate în *Petru cel Mare*. De reţinut două episoade excelente: trecerea Volgăi şi predarea lui von Paulus. Specialist în bătălii încă de pe cînd turna *Bogdan Hmelniţki*, Savcenko a avut de manevrat adevărate armate pentru a reconstitui eliberarea Crimeiei din filmul său *A treia lovitură*. Amploarea mijloacelor nu împiedică totuşi ca, mai tîrziu, o caldă umanitate să se manifeste în *Taras Şevcenko*. Acţiunea se petrece într-o închisoare militară din Asia. Savcenko a murit înainte de vreme şi nu a putut termina acest film consacrat eroului naţional al Ucrainei sale natale.

Şi pe S. M. Eisenstein moartea îl loveşte înainte ca el să poată realiza în culori partea a treia din *Ivan cel Groaznic*. Partea a doua, prezentată publicului abia în 1958, este, pe planul artei şi compoziţiei dramatice, mult superioară primului act al tragediei. Pe de altă parte, marele realizator ştie să obţină efecte remarcabile dintr-o secvenţă-balet în culori intercalată în compoziţiile de alb şi negru ale prodigiosului său film, îmbinare de epopee şi spectacol de operă.

Ceaureli se impune ca maestru al cinematografului „monumental“ cu *Jurămîntul* și cu — Падение Берлина [Căderea Berlinului]. Primul zugrăvește douăzeci de ani de istorie sovietică, de la moartea lui Lenin pînă la victoria asupra lui Hitler. În centrul povestirii se află Stalin și o familie rusă oarecare.

Acestor elemente, celălalt film (Căderea Berlinului) le mai adaugă unul simetric contrastant, anume: diverse figuri de comandanți hitleriști. Mijloace tehnice uriașe fac posibilă realizarea acestui film care le întrece poate, pe toate cele făcute după război sub raportul dimensiunii, al colosalului. Realizatorul este un georgian, fost sculptor. El regăsește aci verva vechilor barzi și o uimitoare simplificare de linii, proprie pictorilor și sculptorilor populari, totdeauna dispuși să se reîntoarcă la maeștrii primitivi. Partea a doua a filmului este cea mai impresionantă: asaltul Berlinului, tunetul artileriei, luptele de stradă, moartea „Führerului“ (cu trăsături intenționat îngroșate), asaltul final al Reichstagului, serbările populare în cinstea victoriei și a lui I. V. Stalin etc.

Pe lîngă calități incontestabile, opera păcătuiește prin glorificarea fără măsură a eroului. Iată de ce, mai tîrziu, filmul *Căderea Berlinului* avea să fie dat ca un exemplu de exces la care ducea cultul personalității în anii care au precedat moartea lui I. V. Stalin. Eforturile, luptele eroice, sacrificiile teribile ale poporului sovietic sînt estompate de impasibila înțelepciune a unui conducător infailibil și genial. În *Neuitatul an 1919*, Ceaureli accentuează aceste defecte, fără a regăsi calitățile operei precedente.

Cîteva filme biografice sînt consacrate marilor oameni din trecut. Cele mai izbutite dintre acestea sînt — Академик Павлов [Academicianul Pavlov] al lui Roșal și *Miciurin* al lui Dovjenko.

După cum se știe, savantul Pavlov a devenit celebru prin descoperirea reflexelor condiționate. O expunere de teorii fiziologice putea fi plictisitoare. Dar vioiciunea scenaristei Papava și o magistrală compoziție a actorului Borisov au contribuit la zugrăvirea unui chip de savant pasionat, combativ și plin de viață. Pudovkin va consacra renumitului *Amiral Nahimov* și campaniei din Crimeea din 1854—1855 un film subtil și antrenant, admirabil interpretat de actorul Dicky. El însă va da în oarecare măsură greș cu filmul *Jucovski*, consacrat unuia din creatorii aerodinamicii. Totuși, un lirism vibrant se desprinde uneori din expunerile sale cvasimatematice. Roșal se va dedica, după filmul *Pavlov*, marilor compozitori, cu o interesantă evocare a lui *Musorsgki* și apoi a lui *Rimski Korsakov*, mai puțin izbutită însă.

Lăsînd uneori pe planul al doilea cuceririle lui Miciurin în agrobiologie, filmul *Miciurin* este regizat cu elan și lirism de marele Dovjenko în patru mișcări simfonice, susținute de o puternică partitură de Șostakovici. Muzica și armoniile de culori se contopesc în marile teme: amorul, moartea, natura. Natura transformată de mîna omului, de ochiul științei, de brațul revoluției creatoare. În nici unul din filmele de după război posibilitățile culorii nu au fost întrebuințate cu mai multă artă într-un spirit nou.

Unele filme studiază problemele internaționale, în special legăturile dintre U.R.S.S. și Statele Unite, ca, de pildă, — Встреча на Эльбе *Intîlnire pe Elba* (cea mai bună realizare postbelică a lui Aleksandrov) și — Русский вопрос [Chestiunea rusă] de Mihail Romm, după o piesă de Constantin Simonov. Pîrîev și Aleksandrov se afirmă ca cei mai buni specialiști ai comediei muzicale. Pîrîev va arăta o nouă latură a personalității sale artistice în primul său film în culori: — Сказание о земле Сибирской [Balada Siberiei]. Iar mai tîrziu, filmul — Кубанские казаки [Cazacii din Cuban] va avea drept cadru un colhoz înfloritor. Vivacitatea antrenantă a cîntecelor, bucuria păcii regăsite, munca ușurată de mecanizare, creșterea bunăstării poporului formează un tablou plin de viață și avînt. El înfățișează o realitate la care se va ajunge cu siguranță în viitor, dacă aceste rezultate n-au fost pretutindeni atinse.

Viața contemporană a muncitorilor și țăranilor din colhozuri ocupă un loc destul de restrîns în producția cinematografică sovietică. Barbett a dat multă vioiciune și umanitate filmului *O vară minunată*, dar nu pătrunde destul de adînc în viața și problemele unei colectivități agricole. Culorile, foarte frumoase, din *Cavalerul Stelei de Aur* se datoresc marelui operator Urușevki. Raisman aduce în acest film un lirism intens, delicate sentimente de dragoste și, în genere, o foarte bună cunoaștere a raporturilor dintre oameni. Dar, ca și în romanul lui Babaevski, „Cavalerul“ (un soldat demobilizat) este mai mult un supraom mulțumit de capacitatea lui universală de a realiza orice, decît un erou contemporan adevărat. Găsim mai mult adevăr în simplul și cotidianul *Medic rural* al lui Gherasimov, decît în *Minerii din Donbas* în care Lukov ne zugrăvește în culori prea roze munca în exploatările de cărbune din Ucraina.

În *Varvara* sau — Сельская учительница [Învăţătoarea din Şatrîi], foarte bine interpretat de marea actriţă Vera Mareţkaia, Mark Donskoi ne înfăţişează patruzeci de ani din viaţa unei învăţătoare siberiene, pe un ton reţinut, care nu exclude eroismul. Stolper a izbutit să transpună pe ecran, în filmul — Повесть о настоящем человеке [Povestea unui om adevărat], o întîmplare adevărată, anume peripeţiile şi faptele eroice ale unui aviator real care, căzut în liniile duşmanului, se întoarce la ai săi cu amîndouă picioarele zdrobite şi îşi învinge apoi infirmitatea graţie energiei şi puternicei lui perseverenţe. Acelaşi realizator însă în *Departe de Moscova*, nu face decît să ilustreze minunatul roman al lui Ajaev.

În cinci ani (1947—1951), numărul de filme regizate în studiourile sovietice atinge un total de cel mult optzeci, la o capacitate de producţie dublă sau triplă. Media „filmelor mari" nu depăşeşte însă douăzeci de filme pe an, căci se fac în această perioadă şi multe documentare de lung metraj.

Încetinirea producţiei artistice se datoreşte mai ales unei prea mari preocupări pentru perfecţionarea scenariilor. Interminabile discuţii şi revizii paralizau pe autori şi realizatori, inspiraţi adesea din false teorii ca aceea a „lipsei de conflicte". Adevăratele contradicţii erau înlocuite printr-o cuminte întrecere între cineaştii cei buni şi cineaştii şi mai buni. Ministerul Cinematografiei, printr-un centralism excesiv, decide cele mai mici detalii. Realizatorii consacraţi vor sta mulţi ani inactivi. Tinerii nu mai parvin să debuteze în regie. Producţia republicilor ajunge la un ritm foarte scăzut. „Monumentalismul", legat de cultul personalităţii, riscă să anchilozeze producţia care, în 1951, nu atinge nici zece filme artistice.

Această încetinire este în parte compensată de un progres în sectorul filmului cultural şi didactic, în studiourile documentarului şi ale „Popularizării ştiinţifice". Într-un singur an, spre exemplu, „Studioul documentar" din Moscova produce 15 filme de lung metraj, 25 de scurt metraj, 90 de actualităţi, 12 filme pentru copii etc. Dintre realizările în acest domeniu se poate semnala o serie enciclopedică de lung metraj în culori, consacrată diverselor regiuni sau republici ale U.R.S.S. *(Ucraina în floare*, *Pamirul*, *Letonia*, *Kazahstanul*, filme premiate la Cannes în 1951). Dintre cei mai buni specialişti trebuie citaţi, pentru filmele istorice, geografice şi zoologice: Kopalin, Varlamov şi Zguridi *(Colţ Alb*, *Viaţa castorilor)* şi Dolin *(Turmele sălbatice*, *Povestea unui inel)*. Cinematograful e folosit intens în învățămînt. Se fac filme de urbanism, filme de biografii, de istorie civilă și militară, de istorie a artei, de geografie etc. Aceste diverse genuri *artistico-documentare* vor avea o certă influență asupra artei regiei în genere.

EUROPA CENTRALĂ

În **Germania.** Arta filmului, atît de înfloritoare înaintea lui Hitler, reînvie cu greu într-o țară pustiită, din care Goebbels alungase pe cei mai buni cineaști. Ocupația aliată împarte țara în patru zone, aproape lipsite de comunicație cinematografică.

Producția este reluată mai întîi în sectorul sovietic al Berlinului de societatea D.E.F.A., mai tîrziu societate de stat controlată de Guvernul Republicii Democrate Germane. *Criminalii printre noi* revelează puternica personalitate a lui Wolfgang Staudte care, înainte de aceasta, regizase unul sau două filme comerciale. Într-un stil cam încărcat, dar stăpîn pe el, acest regizor tratează, în două filme, două dramatice episoade din istoria Germaniei: regimul nazist, văzut prin prisma muncitorilor *(Rotație)* și delirul naționalist al micilor burghezi sub Wilhelm II *(Der Untertan* [Supusul], după romanul cu același nume al lui Heinrich Mann).

Printre primele succese ale societății D.E.F.A. figurează filmul *Căsătoria în umbră* de Kurt Maetzig, care denunță antisemitismul hitlerist care duce la sinucidere o pereche de îndrăgostiți, un actor și o actriță. În filmul *Buntkarierten* [Cadrilate] același regizor ne va arăta treizeci de ani de viață germană văzuți prin prisma existenței unei servitoare. El va descrie apoi atrocitățile războiului și politica uriașului trust chimic „I. G. Farben“ în filmul *Consiliul Zeilor*, după un interesant scenariu de Friedrich Wolff. Slatan Dudow, cel mai înzestrat din noua generație 1930—1933, după îndelungatul șomaj al exilului, se întoarce la cinematograf cu *Unser tägliches Brot* [Pîinea noastră cea de toate zilele]. Acest film înfățișează viața de zi cu zi a unei familii berlineze în anii următori căderii capitalei. Insistent, convins și convingător, acest film este mai izbutit decît cel care i-a urmat, *Destinul femeilor*, film plin de pretenții. Dintre producțiile D.E.F.A. de după război trebuie să cităm și curiosul film

Wozzek al lui Georg C. Klaren. Semnalăm, de asemenea, filmul *Afacerea Blum* al lui Erich Engel și documentarele de montaj regizate de Thorndyke.

În *Germania Occidentală* reluarea activității cinematografice începe cu foarte interesantul film *In jenen Tagen* [În zilele acelea], în care Helmut Käutner redă mai multe episoade din istoria țării sale între 1932 și 1945, văzute în legătură cu întîmplările prin care trece un automobil. Incontestabila valoare a multora din scene este o dovadă că cinematograful german s-ar fi putut orienta spre un neorealism german.

Dar cînd acest cinematograf începe să se dezvolte (peste 80 de filme în 1950), această producție, foarte fărîmițată din pricină că aliații „decartelează", cartelul U.F.A. va face apel mai ales la veteranii specialiști în opere distractive și comerciale. Oameni ca von Baky, von Bolvary, Carl Boese, Emo, Liebeneiner, Rabenalt, Verhoeven etc., manufacturează în serie drame mondene sau polițiste, comedii ușoare sau muzicale, așa cum cei mai mulți din ei o mai făcuseră înainte și în timpul lui Hitler. Veit Harlan, declarat denazificat în pofida filmului său *Der Jude Süss* [Evreul Süss], reapare pentru a conduce melodrame cu bandiți.

Käutner realizează filmul *Der Apfel ist ab* [Mărul a căzut], care păcătuiește prin oarecare manierism și *Epilog* care cuprinde un sfîșietor mesaj. Insuccesul acestor filme condamnă pe Käutner la cvasiinactivitate. În Republica Federală Germană, prosperitatea industriei contrastează, în 1950, cu o supărătoare mediocritate artistică.

În **Austria.** Viena, mult mai puțin distrusă ca Berlinul, poate năzui să devină un important furnizor pentru piețele germane. Producția ei va atinge în curînd 25 de filme. G. W. Pabst se întoarce în orașul lui natal pentru a turna *Procesul*, un rechizitoriu emfatic împotriva antisemitismului... din vremea lui Franz Joseph. Talentul său de altădată pierise fără urmă, ca și verva lui Willi Forst. Capitala continuă să-și îndrepte atenția pe întîmplări din trecut: epoca Habsburgilor, balurile la curte, viața marilor muzicieni (filmul *Eroica*, de Kolm-Veltée). Destinată mai ales exportului spre Hamburg, München sau Berlin-West, majoritatea producției austriece este fabricată în serie de profesioniști cu practică îndelungată de la fosta U.F.A. (von Cziffra, Emo, Jacoby, Liebeneiner, Marischka, Max Neufeld, Babenalt, Ucicky etc.).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAŞI

După eliberare, cinematograful este naţionalizat în Cehoslovacia şi Polonia, apoi în Ungaria, Bulgaria, Romînia. În primele trei din aceste democraţii populare arta filmului va progresa rapid.

Cehoslovacia obţine medalia *Leul de aur* la festivalul din Veneţia de după război pentru *Sirena*, film în care Stekli povesteşte cu o mişcătoare simplicitate luptele muncitoreşti din Boemia epocii 1900. Format, în timpul războiului, de şcoala documentară engleză, Jiry Weiss se distinge cu filmul *Frontiera furată* care arată drama sudeţilor după München, şi în special cu *Alţi luptători se vor scula*, după amintirile din copilărie ale preşedintelui Zapotocky. Ottokar Vavra, specialist în film de epocă, înfăţişează în *Baricada mută* tabloul viguros al eliberării oraşului Praga. Alf Radok aduce sub ochii spectatorilor un lagăr de exterminare hitlerist în *Ghetoul Terezin*, film straniu şi sfîşietor. Alte filme interesante sînt realizate de Martic Fric *(Povestirile lui Capek)*, Miroslav Cikan, Krejcik *(Conştiinţa)*, slovacul Pavel Bielik etc.

Un cinematograf de desene şi păpuşi animate (despre care vom vorbi în altă parte) se dezvoltă la Praga şi la Zlin-Gottwaldow. În afară de studiourile, foarte frumoase, de la Barandow, Cehoslovacia posedă, în 1945—1946, 1 600 de săli (dintre care 163 în Slovacia). În 1950, cifra se urcă la 3 000 (dintre care 568 în Slovacia).

În **Polonia** începuturile sînt mai anevoioase. În 1944, din cele 789 de cinematografe existente în 1938, doar cinci mai pot funcţiona. Numeroşi cineaşti muriseră pe front sau fuseseră măcelăriţi de nazişti în timpul războiului. La Varşovia, mai distrusă decît orice alt mare oraş, chiar şi decît Hiroshima, nu mai există nici un studio. Întreprinderea de stat „Film Polski" va trebui să o pornească de la început, cu unităţi formate de Alexander Ford din soldaţii armatelor poloneze reconstituite în U.R.S.S. în timpul ostilităţilor.

Înainte ca o reţea de săli destul de importantă (1950: 1 200 cinematografe şi 1 000 de instalaţii ambulante) să poată fi constituită, două sau trei platouri sînt amenajate la Lodz. Pînă în 1950, nu se pot realiza mai mult decît nouă filme. *Ultima etapă* este un jurnal totodată atroce şi eroic al captivităţii îndurate de regizoarea Wanda Jakubowska în lagărul de exterminare de la Auschwitz. Deosebit de valoarea acestei mărturii, opera de o rară decenţă şi de cea mai înaltă ţinută se clasează printre cele mai mari realizări de după război, ca şi *Ulica granicza*

[Strada Hotarului] în care Alexander Ford povestește epopeea ghetoului din Varșovia răsculat împotriva naziștilor. Ford va conduce apoi *Mlodese Szopena* [Tinerețea lui Chopin], realizare romantică și lucrată cu migală. Leonard va regiza un film plin de vioiciune și de haz: *Comoara*, iar Bohdziewicz un film plin de subtilitate: *Alții ne vor urma*, episod din lupta partizanilor.

Ungaria nu fusese atît de crunt încercată ca Polonia. Producția poate fi reluată, în 1947, pe o bază semiparticulară. Între 1935 și 1942 ea fusese destul de însemnată. La Budapesta depășise în unii ani treizeci de filme artistice. Dar fusese dominată de așa-zisele „filme limonadă“: operete cu țigani și baroni, naive intrigi mondene, inconsistente comedii ușoare. Regimul lui Horthy întrebuința cinematograful în propaganda lui rasistă. Sîcîiți de cenzură și de cerințele comerțului, cineaștii rareori vor putea să creeze opere de valoare. Semnalăm totuși filmul *Oamenii munților*, în care în ciuda unei intrigi stil Giono, tînărul cineast István Szöst arătase, în cadrul unor peisaje frumoase, o caldă compătimire față de mizeria țăranilor.

Géza Radványi, sub direcția căruia se realizează numeroase „filme-limonadă“, se întrece pe sine în realizarea filmului *Undeva în Europa*, un sincer strigăt de mînie împotriva grozăviilor războiului ale cărui prime victime sînt copiii. Filmul are un binemeritat succes în lumea întreagă. Radványi își continuă cariera în Franța, Germania și Italia, fără însă să mai dea vreun film de valoare.

Cinematograful maghiar se naționalizează în 1948. În perioada 1948—1950 va produce cinci filme pe an, cîteva dintre acestea fiind lucrări izbutite.

În primul rînd, se distinge *Un petic de pămînt*, în care Frigyes Bán, realizator încă din 1940, înfățișează lupta unui tînăr țăran (Adam Szirtes) sub regimul lui Horty împotriva unui mare feudal, film remarcabil prin realismul și poezia lui. În urmarea la acest film *(Pămînt dezrobit)*, autorul nu mai găsește același nivel. La regizorul Imre Jenei întîlnim uneori un ton care se apropie de neorealism, ca în filmul *O femeie pornește la drum*, imagine a Budapestei de după eliberare. Kalmár Nádasdy și László Ranody obțin un strălucit succes ecranizînd aventurile unui erou popular *Ludas Maty*. Felix și Judith Mariassy (el regizor și soția sa scenaristă) redau cu prospețime viața poporului *(D-na Szabó, Nunta Caterinei)*; Márton Kelety manifestă în diferite genuri de filme o vervă cam greoaie *(Ciudată căsătorie)*.

În sfîrșit, documentaristul Homoky Nagy se afirmă autor desăvîrșit de filme zoologice *(Păsările Balatonului, Viața marilor lacuri).*

Suedia. Prima înflorire a cinematografului suedez fusese înlesnită de declinul sau izolarea unor cinematografe străine în timpul războiului din 1914. Al doilea război mondial are rezultate asemănătoare. Începînd din 1940, o renaștere a cinematografului suedez se va desfășura în această țară mică (7 milioane de locuitori), dar care poate rivaliza cu cele mai mari în domeniul artei filmului. Această dezvoltare a avut la bază o exploatare prosperă (1950: 2 500 de săli, zece bilete pe an de cap de locuitor), frumoase tradiții culturale și un teatru excelent, care a putut da ecranului regizori, actori și scenariști.

Primele semne de renaștere îl dau filmele *Ett Brott* (1940), regizat de actorul Anders Henrikson, și semidocumentarul *Valfangare*, 1939, despre pescuitul balenelor. Din opera sa trebuie să reținem: *Soții*, după Strindberg și două fresce ale vieții sătești, *Asa Hanna* și *Fata satului din munți.*

În același an, tînărul Hasse Ekman, fiul actorului Gösta Ekman, începe o serie de filme ca autor, regizor și interpret. El se specializează în strălucite comedii ușoare sau dramatice. Influența franceză (care se simte în mai toate filmele suedeze bune din acea vreme) nu este străină de succesul filmului *Ombyte av tàg* [Între două trenuri]. Din operele lui Ekman se remarcă îndeosebi pateticul său film *Fata cu zambile*, la care merită reținut și decupajul îndrăzneț.

Ake Ohberg se va distinge cu *Tragedia circului*, Rolf Husberg cu descrierile sale despre Marele Nord *(Nyla, laponul* și *Poate veni doctorul?)*, dar ambii vor fi întrecuți de Alf Sjőberg.

Contemporan cu Greta Garbo, regizor principal al Teatrului Dramatic Regal încă din 1930, Alf Sjőberg realizase în 1929 (în colaborare cu Axel Lindholm) un film mut, *Den Starkaste* [Cel mai tare]. Nu se va întoarce însă la cinematograf decît în 1940 cu *Timpul florilor* și *Met Livet som Instats* [Cu primejdia vieții]. Prima lui operă importantă: *Himlaspalet* [Drumul spre cer] este direct legată de marea tradiție suedeză, de Sjőström în primul rînd. Feeria sa creștină se inspiră totodată din naivele picturi ale țăranilor din Dalercalia, și dintr-un „mister“ scris pentru scenă de Rune Lindstrom, scenarist și interpret principal al unui film cu imagini viguros compuse de Gősta Roosling.

De un gen cu totul diferit este filmul *Hets* [Frămîntare], debutul unui scenarist de 26 de ani, Ingmar Bergman, regizor ca și Sjőberg la Teatrul Dramatic Regal. În aparență este vorba de un studiu psihologic asupra unui profesor laș și sadic. În realitate filmul atacă nazismul atît de violent cît permitea cenzura într-o țară neutră. Actorul Alf Skjellin dă „profesorului Caligula" trăsăturile lui Himmler.

Aluziile antifasciste directe sau indirecte sînt numeroase în acea vreme. Ele duc la realizarea veteranului Gustav Molander, filmul *Rid en Natt* [Cavalcadă în noapte], care zugrăvește luptele din trecut ale suedezilor împotriva ocupanților germani. Cea mai bună lucrare a sa, tot de inspirație antifascistă, este *Ordet* [Parola], adaptare după piesa danezului Kaj Munk, executat atunci de Gestapo.

În film e vorba de învierea unei femei. Aceasta, pentru publicul suedez de atunci, însemna viitoarea dezrobire a Danemarcei, tratată simbolic cu totul altfel decît Dreyer, care va adapta și el această piesă.

Nils Poppe, un omuleț timid și buimac, se relevează foarte bun comic. Tînărul Lars Eric Kjallgren regizează cu talent *Pengar* [Banii] (cel mai bun film al său). În sfîrșit, doi remarcabili documentariști se afirmă tot acum: Gősta Werner (*Sacrificiul sîngelui*, *Trenul*) și, mai cu seamă, Arne Sűcksdorff (*O poveste de vară*, *Pescărușul*, *Umbre pe zăpadă* etc.).

O dată cu sfîrșitul războiului, numărul filmelor scade (de la 45 la circa 30), dar nu și calitatea lor. Cinematograful suedez continuă să se dezvolte în pofida slăbiciunilor, eclipsei lui Henrickson, Husberg sau Ohberg și plecării celor mai bune vedete. Amintindu-și de Greta Garbo și de Ingrid Bergman, cinematografele anglo-saxone sînt cu ochii pe actrițele suedeze: Mai Zetterling este angajată de „Rank", Signe Hasso și Viveka Lindfors pleacă la Hollywood unde vor juca roluri secundare, „utilități"[1]. Dar, în ciuda plecărilor, alte talente înlocuiesc pe cele absente.

O nouă generație de regizori își face apariția: Fautsman, Arne Mattson și Ingmar German, iar Sjőberg dobîndește un mare renume internațional adaptînd una din dramele cele mai cunoscute ale lui Strindberg: *Domnișoara Iulia*. Subiectul: prin 1900, în atmosfera înfierbîntată din noaptea de Sf. Ion, o tînără din lumea bună (Anne Bjork) se dă unui valet brutal (Ulf Palme) și apoi se sînucide. De admirat: fotografia frumoasă a lui Gőran Strindberg, excelenta calitate a actorilor, precum și rafinamentul cu care s-a folosit procedeul „întoarcerilor în timp“. Astfel, personaje din trecut, așezîndu-se într-un prezent de-al doilea plan, fac trecerea la o nouă secvență. Înainte de *Domnișoara Iulia* filmele mai importante realizate sub direcția lui Sjőberg sînt *Iris și inima locotenentului*, dramă intimistă, precum și un studiu de un naturalism destul de puternic, *Bara en Mor* [Doar o mamă].

---

[1] Roluri accesorii, roluri de umplutură.

Hampe Fautsman realizează spre sfîrșitul războiului *Flickan Och Djavulen* [Vrăjitoarea], în tradiția lui Sjőstrőm, înainte de a interpreta el însuși adaptarea sa după romanul lui Dostoievski *Crimă și pedeapsă*. Cele mai bune filme ale sale par a fi următoarele trei studii sociale: *Lars Hand*, *Cînd înfloresc cîmpiile* și în special *Casă pentru doamne singure*, după Ulla Isakson.

Arne Mattson debutează și el prin 1944. Realizează mai multe filme mediocre înainte de a se afirma în *Röttag* [Oul clocit] și *Rallaren* [Lucrări la șine]. Unul din rolurile principale este interpretat de marele Victor Sjőstrőm, care renunțase la regie, dar continua să fie un excelent actor.

Ingmar Bergman începe prin a fi scenaristul lui Sjöberg și al lui Gustav Molander; apoi devine regizor, realizînd filmele *Criza* și *Det Regnar pa van Karlek* [Plouă pe dragostea noastră]. Deși adaptări după piese suedeze, aceste două filme sînt încă prea impregnate de influența franceză a lui Carné în special. În cinci ani, acest debutant va realiza zece filme. Datorită fecundității sale el a fost comparat în Suedia cu Hasse Ekman — care însă nu era de talia lui.

Ingmar Bergman, pe lîngă scenarii, scrie romane și teatru. În prima lui perioadă se mărginește la adaptări pentru ecran. Filmele lui, a căror valoare e încă inegală, nu par să fi întrecut realizările noii generații. Totuși în ele apare un ton original și nou. Filmele *Skepp till Indialand* (în Franța *Eternul miraj), Musik i Morer* [Muzică în beznă], *Hamstad* [Orașul-Port] au însă mai multe puncte comune cu primele lui filme: o violentă revoltă împotriva familiei, religiei și prejudecăților, căutare de atmosferă, de cele mai multe ori urbană. Dorința de a supune totul, fără „falsă pudoare“.

După ce se afirmă în *Hamstad*, Bergman trece la loc de frunte cu *Fangelse* [Închisoarea], ca regizor și autor al scenariului original. Deși neagă cu vehemență pe dumnezeu și pe diavol, el manifestă o oarecare îngrijorare metafizică în *Yorst* [Setea], în care drama unei perechi are ca fundal lumea năpăstuită de război. În captivantele și nostalgicele *Sommerlek* [Jocuri de vară], Bergman arată o ușurință și o grație suplă care nu fuseseră pînă atunci dominante în opera sa. Savantul arabesc psihologic se împletește cu o plastică fără cusur, pe cea mai pură linie a marii tradiții suedeze.

Gösta Werner trecuse la regie pentru a realiza filme foarte mediocre despre prostituție *(Strada)*. Sucksdorff își desfășoară talentul în extraordinarul său film *Ritmurile orașului*, o simfonie a Stockholmului, operă foarte personală și care nu este cu nimic tributară vechilor filme inspirate pe vremuri de Ruttmann. El se întoarce la animale cu *En kluven Varld* [O lume împărțită] înainte de a pleca din țară pentru a realiza o serie de filme în străinătate, ca, de pildă, în India: documentarul *Vîntul și Rîul*. Gösta Werner se afirmă ca unul dintre primii documentariști de valoare mondială.

În pragul celei de-a doua jumătăți a secolului, școala suedeză își afirmă deci vitalitatea și puterea, regăsind o strălucire comparabilă cu aceea din anii glorioși ai lui Sjöström și Stiller.

Danemarca. Puternica rezistență, repede organizată împotriva ocupației germane, stimulează cinematograful danez, a cărui producție se dublează. Chiar în ajunul războiului, Benjamin Christensen se întorsese în țară, unde adaptase lucrările diverșilor autori danezi în filme care înfățișau diferite probleme familiale: *Skilmissen Born* [Copiii divorțului], *Barnet* [Copilul] etc. După ce dă greș cu filmul polițist *Med de Lyse Handsker* [Femeia cu mînuși de culoare deschisă], el părăsește studiourile pentru a deveni director de teatru.

Actrița Bodil Ipsen, fostă vedetă a filmului mut, regizează o interesantă *Afsporet* [Rătăcita], în colaborare cu Lau Lauritzen junior, fiul unuia din principalii realizatori danezi și care mai făcuse numeroase filme împreună cu Alice O. Frederiks. Johan Jacobsen își afirmă talentul în filmul cu episoade *Otte Akkorder* [Opt acorduri], strălucit realizat. Subvenționat de guvern și influențat de școala britanică, documentarul se dezvoltă în mod particular cu Theodor Christensen și Bjarne Henning-Jensen. Acesta din urmă debutează în regie cu *Nar, mankun er ung* [Cînd nu mai ești tînăr].

În sfîrșit, Carl Dreyer, care de zece ani abandonase cinematograful, se reîntoarce la el cu *Vredens Dag* [Zile de mîine], adaptînd un roman de Wiers Jennsen, în care e vorba de un proces de vrăjitorie din secolul al XVII-lea. Opera este de o valoare universală, stranie, încordată, solemnă și de o mare frumusețe plastică, minunat interpretată de tînăra Lisbeth Movin și de bătrîna Anne Sviekaner. Înainte de sfîrșitul războiului, Dreyer pleacă în Suedia pentru a realiza *To Mennesker* [Două ființe]. Pare să fi dat greș în această încercare temerară: un film întreg construit pe o singură pereche închisă într-un decor unic.

O dată cu eliberarea, cinematograful danez cunoaște un avînt promițător. Rezistența inspirată de Bodil Ipsen și Lau Lauritzen, filmul totodată sobru și emoționant *Der Röde Enge* [Pămîntul Roșu] cu Lisbeth Movin și Paul Reichardt, apoi *Stot star den denske Sömand* [Marinarii danezi s-au purtat bine]; Johan Jacobsen regizează *Den unsyngle hear* [Armata invizibilă]; excelentul documentarist Theodor Christensen dă un film cu montaj incisiv, *Det Gealder dun trihed* [Libertatea ta este în joc], care este capodopera lui.

La rîndul lor, Bjarne și Astrid Nenning-Jensen dau cel mai bun film al lor: *Ditte Manneskebarn* [Ditte fiica omului], adaptare după romanul marelui scriitor danez Martin Andersen Nexő: simpla și vibranta poveste a vieții unei tinere țărănci. Filmul lor pentru copii *De pokkers unger* [Dracii ăștia de copii] este excelent. Mai puțin reușită este însă adaptarea romanului lui Arthur Omre: *Kristinus Bergman*.

Un nou venit, Ole Plasbo, dă dovadă de multă vervă comică în *Ta hvad dy vil ha* [Luați ce doriți] și de generozitate în *Kampen mod wretten* [Lupta contra nedreptății], biografia omului politic progresist dinainte de 1914, Peter Sabroe.

Alice O. Fredericks, care regizează în douăzeci de ani vreo șaizeci de filme, se consacră de multe ori filmelor-problemă cu tendință moralizatoare, ca de pildă, *Det brändende Spörsmal* [Chestiunea arzătoare], în care e vorba de avort, sau *Det Gaelder os Alle* [Calvarul unui copil], unde este vorba de copiii victime ale războiului. *Vi vil et Barn* [Vrem un copil] produce senzație, arătînd o naștere pe ecran.

Johan Jacobsen adaptează o piesă a lui Soya, realizînd cel mai bun film al său: *Soldaten og Jenny* [Soldatul și Jenny], plin de adevăr și umor.

Școala documentară continuă să se dezvolte cu participarea lui Carl Dreyer, care realizează *Vechi biserici daneze* și frumosul său film *De Naede Faergen* [Au prins bacul], după o nuvelă a lui

J. V. Jensen distinsă cu premiul Nobel; la această evoluție contribuie și Theodor Christensen cu *Aurul verde*, precum și alți doi tineri realizatori de avangardă Soren Nelson (*Lacrima*, *Amor și Psihe*) și mai ales Jorgen Roos, cu cea mai bună realizare a sa, *Spiste Horizonter* [Orizonturi mîncate].

Cinematograful danez va întîmpina în curînd mari greutăți. Ecranele sale vor fi invadate de Hollywood și de conformismul extrem al producătorilor orientați, în cazul cel mai bun, spre temele moralizatoare. În curînd situația devine critică: după 1950, producția anuală scade sub zece filme.

Chiar dacă nu s-ar menționa (ca în acest capitol), cinematograful din cîteva alte țări europene, precum și din America Latină, trebuie totuși să se constate că arta filmului s-a dezvoltat în ultima vreme într-un mare număr de țări.

Va trebui însă ca Occidentul să aștepte revelația cinematografelor orientale pentru a înțelege bine că școlile naționale se înmulțesc pretutindeni și că fenomenul cel mai important din a doua jumătate a secolului este universalizarea artei filmului.

XXXI ARTA FILMULUI ÎN ORIENT

Japonia, China, India, Egipt — de la origini și pînă în 1950

Înainte de 1940, cinematografele orientale sînt aproape necunoscute în Europa și America. După război, diverse revelații fac ca Occidentul să recunoască încetul cu încetul importanța producțiilor japoneze, chineze, indiene, egiptene etc., bazate pe tradiții foarte vechi, pe o mare cultură și pe experiențe cinematografice mai mult sau mai puțin îndelungate. Deși întrucîtva sub influențe străine, dezvoltarea acestor cinematografe naționale fusese originală și fecundă.

JAPONIA

În Extremul Orient, cinematograful nipon este cel mai vechi; Japonia cunoaște încă din 1896—1897 vitascopul „Edison“, apoi cinematograful „Lumière“, al cărui operator Durel filmase cîteva scene de stradă. În 1899—1900, actorul Takeye Inuze[1] și fotograful T. Shibata înregistrează fiecare în parte cîteva bucăți scurte de *Kabuki* (teatru clasic). În timpul războiului ruso-japonez, reporterii Shimizu și Fujivara dau țării primele actualități, ca, de pildă, *Capitularea Port-Arthurului*.

Curînd după aceea sînt amenajate primele studiouri și laboratoare la Tokio și apoi la Kioto de pionierul S. Ioshizava și de firma „Japan Film“, o filială a casei „Pathé“, pentru care francezul Camille Legrand realizează mai multe filme, dintre care reținem *Gheișa*, *Răzbunarea samuraiului* etc., cu Ugadava și Kanamura, actori ai Teatrului Imperial.

Adevăratul început al producției nipone îl constituie fundarea, în 1912 a societății „Nikkațu“. Producția ei se specializează la

---

[1] Conform obiceiului european (și contrar celui nipon), dăm aci prenumele înaintea numelui de familie.

Tokio în *Gendai-Geki* (subiecte moderne), iar la Kioto, fosta capitală și oraș-muzeu, în *Jidai-Geki* (subiecte vechi), care reproduc piesele clasice (*Kabuki*). În 1958, cele două orașe își mai păstrau specialitățile respective și vor rămîne cele două centre ale producției japoneze.

Filmul samurai *Shanbara* (1915) este unul din primele succese, la fel ca și pentru *Gendai-Geki*, realizările lui Nomira Kaierejuma, influențat de Hollywood (*Splendoarea vieții*, *Fata ascunsă în munți*) și cele ale lui Eizo Tanaka (*Cadavrul viu*, după Tolstoi, *Dansul craniului*, *Demonul aurit*, după un roman din 1900, care va servi apoi la numeroase *remakes*).

Compania „Shoshiku" produce primele sale filme în 1920. Societatea posedă un puternic circuit de săli pentru *Kabuki* (piese clasice), teatre moderne, music-hall-uri, localuri de dans, teatre de marionete etc. Ea fusese fundată în 1900 de frații gemeni Otani, foști negustori ambulanți, vînzători de prăjituri. Trustul posedă o excelentă școală de actori condusă de Kaoru Osanai. Se realizează numeroase filme de valoare, ca *Un suflet găsit pe drum*, de Kaoru Osanai împreună cu Minoru Murata, *Clubul amatorilor*, *Impudicul șarpe-femeie* de scenaristul Tanizaki sau *Viața unui bețiv*, *Cei 47 Ronini* (subiect *Kabuki* reluat foarte des de atunci) de Daisuke Itoh.

Curînd după 1920, Kenji Mizogushi, Teinosuke Kinugasa și Tomu Ushida formează un grup de tineri cineaști care cer cu înflăcărare modernizarea cinematografului japonez. Ei voiau ca filmul să devină ceva independent, altceva decît teatrul filmat, și mai voiau să-i desființeze pe *Oiamai* și pe *Benshi*. Primii erau bărbați care, după tradițiile *Kabuki*, interpretau roluri feminine, iar ceilalți erau crainici, inși buni de gură care debitau comentariul filmului. Aceștia din urmă își vor păstra popularitatea, o popularitate uriașă, atît în Japonia cît și în întregul Orient, pînă la înscăunarea filmului vorbitor. În schimb, mult mai curînd le vom vedea pe femei obținînd drept de cetățenie în studiouri.

Japonia realizează mai multe sute de filme pe an cînd teribilul cutremur de la 1 septembrie 1923 distruge 80% din sălile japoneze și toate studiourile din Tokio. Refacerea este rapidă. Se regizează la Kioto 875 de filme în 1924 (dintre care 372 pentru societatea „Shoshiku"). Subiectele moderne (*Gendai-Geki*) se înmulțesc. Tinerii cineaști se arată stăpîni pe producție, o producție pe care, lucru paradoxal, o stimulase dezastrul.

Kinugasa, care debutase ca *Oiama*, adică actor travestit în femeie, se clasează, prin arta filmelor sale, la loc de frunte. Se face cunoscut în Occident cu *Jujiro* [Drumuri în cruce sau Umbră pe Ioshivara], care poate suporta comparația cu cele mai izbutite producții americane sau europene ale artei mute. În această dramă sumbră și tipic japoneză se observă, pe lîngă tradiția *Kabuki*, unele influențe expresioniste și sovietice în efectele deopotrivă de savante ale montajului și eclerajului. *Jujiro* este un film modern. În schimb, subiectele istorice predominaseră în operele precedente ale lui Kinugasa ca *Dragostea*, *Cercul soarelui*, *Kurutta Ipeji* [O pagină de nebunie], *Palanchinul*[1] (1924—1927). Acest regizor stă apoi cîtva timp în Europa (1928-1931), unde îl cunoaște pe omul pe care îl admira el cel mai mult, pe S. M. Eisenstein.

Concurentul său cel mai de temut era *Mizogushi*. Acesta exercita în acea vreme o mare influență, datorită succesului unei producții fecunde (*Pămîntul zîmbește*, *Regele banilor de aramă*, *Cerul roșu al amurgului* etc.). După 1926, el adaptează un mare număr de romane moderne din epoca Meiji (1868—1912), înainte de a se orienta spre o netă critică socială în *Fără bani nu te poți război* (1929).

Al treilea reprezentant de seamă al cinematografiei nipone era pe atunci și Minoru Murata, autor de filme remarcabile ca *Femeile din Seiseku*, *Saltimbancul străzilor*, *Cenușă* etc.

În uriașa producție japoneză (800 pînă la 900 de filme pe an) curentul spre subiecte moderne este întărit după 1927 de influența cineaștilor progresiști din grupul „Pro-kino“ (Cinematograful proletar). Ei organizează o producție independentă de scurt-metraje. Spre sfîrșitul artei mute, „filmele ideologice“ sînt numeroase în Japonia. Se adaptează uneori piese de la teatrele muncitorești și romane cu tendințe „proletare“. După criticul Akira Ivasaki, un teoretician al „Pro-kinoului“, cei mai buni realizatori participă la această mișcare: Kinugasa, cu *Reimei Izen* [Înainte de zorii zilei] (1931) și Mizogushi cu *Tokai Kokiogaku* [Simfonia urbană] (1929), influențat după toate aparențele de Ruttmann. Tovarășul lor de la început, Tomu Ushida, realizează numeroase „filme ideologice“ cu tendințe sociale (*Pantofii*, *Vîntul lumii*, *Păpușa vie*, *Jean Valjean*, *Campionul răzbunării*). Alți doi reprezentanţi de seamă de la „Pro-kino" sînt de asemenea Shige Suzuki (*De ce a făcut ea asta?*) şi Daisuke Itoh (*Sabia care ucide oameni şi cai*, *Samuraiul japonez*).

---

[1] Fotoliu dus pe brațe. — *N. T.*

Rigorile cenzurii frînează valul acestor „filme ideologice", în perioada cînd cinematograful sonor se generalizează pe bază de brevete japoneze sau americane. Primii zece ani ai filmului vorbitor (1931—1941) coincid cu epoca în care Japonia, de la cucerirea Manciuriei la Pearl Harbour, se angajează tot mai mult în războiul total. Ajunşi stăpîni în guvern, militariştii, după atacul împotriva Chinei, lansează cuvîntul de ordine: *Totul pentru război*, la care cei mai buni cineaşti japonezi rezistă.

Siliţi să abandoneze „filmul ideologic", T. Kinugasa se îndreaptă îndeosebi spre subiectele vechi, în timp ce Tomu Ushida şi Mizogushi continuă să trateze numeroase subiecte moderne. Kinugasa introduce un montaj foarte personal. El face o nouă versiune a filmului *Cei 47 Ronini*, apoi reînnoieşte cu desăvîrşire stilul filmului samurai (de pildă în *Bătălia de vară de la Osaka*).

În ciuda constrîngerilor, Tomu Ushida zugrăveşte remarcabil starea ţărănimii în *Pămîntul*. Mizogushi, în plină ascensiune a talentului, realizează circa zece filme pe an ca regizor şi de cele mai multe ori şi ca scenarist.

Opera lui, luată în ansamblu, vădeşte o omogenitate care lipseşte unora din filmele lui luate separat. Predomină în opera sa o critică a condiţiilor impuse femeilor japoneze din toate clasele, celor din marea sau mica burghezie, muncitoarelor, prostituatelor. În cartierul rezervat acestora din Osaka, numit Gion, el plasează acţiunea filmului *Surorile din Gion*, cel mai mare succes al său, un film care va face să se vorbească în 1936 de *un nou realism* japonez. Putem cita ca aparţinînd acestei tendinţe, care pare să fi urmat o linie asemănătoare cu aceea a cinematografului francez dintre 1934 şi 1939, pe realizatorii Gosho, Naruza, Shimizu etc.

Heinosuke Gosho debutase în 1926. După succesul răsunător al primului său film vorbitor, *Doamnă şi soţie*, viaţa poporului devine tema celor mai bune filme realizate de el. (*În numele tuturor celor vii*, *Povara vieţii*, *Oameni fără nume*). René Clair pare să-l fi influenţat pe Hiroshi Shimizu în comediile sale uşoare (*Întoarcerea în Nord*). Nikio Naruze pune multă căldură în tablourile vieţii de familie (*Primăvara pierdută*, *După despărţirea noastră*, *Fii un trandafir soţia mea*, *Toată familia munceşte*). Adaptarea pieselor şi romanelor contemporane a ajutat la înflorirea în condiţii grele a acestui *nou realism*.

Criza economică din jurul anului 1930 determinase un mare număr de lichidări și reorganizări. Firma „Nikkațu“ care, din 1935, începuse să întîmpine greutăți, avea să fie absorbită în 1941 de „Dai Ei“. Acele supermonopoluri nipone numite „Zaibațu“ intervin atunci direct în industria filmului. Astfel a fost fundată de Ishozo Kobaiashi societatea „Toho“. O altă societate, „Mițui“, un fel de super-„Zaibațu“, care controlează 20% din capitalul japonez, îl luase pe Kobaiashi ca om de încredere, după ce acesta pusese din nou pe picioare linia ferată „Arima Electric Railway“, instalînd pe parcursul acesteia un centru de petrecere și distracții. Marea atracție a acestui centru erau, după 1915, dansatoarele Takarasuka. Trupele de *girls* se înmulțesc și îi permit lui I. Kobaiashi să înjghebeze un circuit de music-hall-uri luxoase, apoi de cinematografe care vor determina rapida dezvoltare a firmei „Toho“ (sprijinită în același timp și de laboratorul P.C.L.).

Ministru în 1940, în cabinetul Konoie, I. Kobaiashi conferă societății „Toho“ un monopol comparabil cu acela deținut de U.F.A. hitleristă. Lăsînd în urmă firma „Shoshiku“, ea atrage în orbita ei compania „Dai Ei-Nikkațu“.

După ce debutează în balete și filme muzicale în genul Takarasuka, „Toho“ se specializează în „filmele-sabie“, care exaltă faptele de arme ale militariștilor niponi în China și în Pacific (H. Kumigai: *Pușcașii marini din Șanhai*, Abe Iukata: *Cerul în flăcări*, K. Iamamoto: *Bătălia din Havai și Malaiezia*). „Nikkațu“ se lansează în aceeași direcție cu filmul *Nishumi comandant de tancuri*, realizat de K. Ioshimura, *Marina*, de T. Tasaka etc. Majoritatea acestor filme sînt realizate de oameni fără personalitate și fără viitor. Se poate reține totuși din această producție de război *Patrula celor cinci*, în care Tomotaka Tasaka descrie neliniștea și groaza unor soldați efectuînd o recunoaștere în China.

Cu Mizogushi, Kinugasa, Tomu Ushida, Heinosuke Gosho, M. Sibuia, D. Itoh, cei mai buni cineaști se retrag voit din producție.

Succesele provizorii ale militariștilor în sud-estul asiatic permit cinematografului nipon să-și extindă puterea, organizînd producții sau coproducții la Cianciun (Manciuria), la Pekin, la Șanhai, la Hong-Kong, în Filipine, în Indonezia, la Singapur etc. Dar în curînd „retragerile strategice“ de pe front, intensificarea bombardamentelor americane, lipsa de materii prime, produc o scădere considerabilă a industriei (46 de filme în 1944 față de 497 în 1940).

După capitularea din 15 august 1945, doar vreo mie de cinematografe mai sînt în stare de funcţionare (faţă de 2 500 în 1941). Studiourile sînt în parte distruse. Autorităţile de ocupaţie retrag din exploatare majoritatea filmelor japoneze, înlocuindu-le cu producţii de la Hollywood.

Într-un sincer efort de „democratizare" sînt epuraţi producătorii cei mai compromişi (printre care şi Kobaiashi). Studiourile sale „Toho" intră în posesia sindicatelor cinematografice şi a progresiştilor eliberaţi din lagăre.

Cu toată tulburarea pricinuită de înfrîngere, de ocupaţie şi de dezastrele atomice, o renaştere cinematografică începe chiar din 1946. Alături de cineaşti consacraţi ca Kinugasa, Mizogushi, Heinosuke Gosho, meşteşugarii acestei înnoiri sînt şi cîţiva noi veniţi ca Kurosava, T. Imai, F. Kamei, S. Iamamoto, Kinoshita etc. Eforturile lor se concentrează în studiourile „Toho".

Datorită unei producţii îndrăzneţe, Akira Kurosava, care debutase în 1943—1945 cu filme de importanţă încă minoră, afirmă o personalitate de prim ordin tratînd subiecte contemporane, ca *Vaga Seishun Nikui Nashi* [Nu-mi pare rău de tinereţea noastră], care reconstituie un conflict din 1933 între universitari şi militarişti. El consacră apoi un fel de trilogie a haosului moral şi social de după război: *Suba Rahiki Nishyioki* [O duminică minunată], *Voidore Tenshi*, [Un înger beat] şi *Norainu* [Un cîine vagabond]. Din aceste filme de un stil rafinat şi viguros străbate o mare generozitate, o profundă umanitate.

Tadashi Imai, care debutase şi el în timpul războiului, îşi afirmă marele său talent în *Duşmanul poporului*, critică violentă a militarismului nipon, şi apoi în *Clandestin 24 de ore* şi *Munţii Albaştri*. *Război şi pace*, realizat de Iamamoto şi Kamei, este un tablou pasionant al Japoniei contemporane şi al nenorocirilor poporului ei. Saţuo Iamamoto realizase înainte de război *Simfonia pastorală* după André Gide. Fumio Kamei, documentarist care lucra în cadrul armatei, fusese aruncat în închisoare pentru tendinţele pacifiste din filmul *Şanhai*. El realizează în 1946 un mare montaj de actualităţi, *Tragedia Japoniei*. După marele succes dobîndit aproape la începutul carierei sale cu filmul *Dimineaţa la familia Ozone*, Keisuke Kinoshita va fi un realizator plin de viaţă, care va îndrăgi micile drame sentimentale sau comediile de moravuri, ca *Întoarcerea lui Carmen*, primul film japonez în culori.

Veteranii Kinugasa şi Mizogushi reiau, accentuînd-o, critica lor socială, primul mai ales în filme istorice (*S-a întîmplat unui* *samurai*), cel de-al doilea continuîndu-și ciclul consacrat condiției femeii (*Izbînda femeii*, *Yoru No Onnațashi* [Fetele nopții]. Heinosuke Gosho, sprijinindu-se pe propria sa tradiție neorealistă, înalță și el un protest împotriva războiului care împiedică fericirea îndrăgostiților (*O dată mai mult*).

Cvasisuprimarea cenzurii înlesnise orientarea studiourilor „Toho" spre subiecte progresiste. Exemplul lor este imitat de „Dai Ei" și „Shoshiku". Producția comercială adaugă „filmelor-sabie" (filme cu samurai sau cu război), „filmele-revolver" (cu asasini și gangsteri), în timp ce se înmulțesc fabricațiile erotice.

Unul din evenimentele care marchează sfîrșitul epocii de „democratizare" este asaltul dat de poliție, în 1948, studiourilor „Toho" ocupate de greviști. Din nou „stăpîn la el acasă" I. Kobaiashi îi dă afară pe „roșii". Printre ei se află și excelenți realizatori, scenariști, actori, care se vor constitui în cooperative sprijinite de diverse sindicate și alte organizații. În 1948—1949, filmele *Copiii de la stupi* de Shimizu și *Orașul violenței* de Sațuo Iamamoto marchează debutul producțiilor independente și progresiste.

Acum se putea vorbi de un „neorealism japonez", cu atît mai mult cu cît *Hoțul de biciclete* influențase direct primul film de succes al „Independenților": *Sîntem în viață*, realizat de Tadashi Imai, sfîșietoare poveste a unei familii de șomeri, o zi întreagă frămîntată de gîndul unei sinucideri colective. După 1950, neorealismul japonez pare să întreacă pe cel italian în forță și elan. „Independenții", care reușesc să producă anual 10 sau 12 filme mari, influențează pe cineaștii legați prin contracte de cele 5 mari firme („Toho", „Shintoho", „Shoshiku", „To Ei", „Da Ei") care monopolizau toate ramurile industriei filmului. Influență remarcabilă chiar și asupra genului *Jidai-Geki* sau *Samurai*, după cum o dovedește filmul *Rashomon*.

Prin acest film cinematograful japonez revelează în Occident pe Kurosava. Povestea păstrează, desigur, „pirandellismul" 1920 al romanului original, de care însă realizatorul se va servi ca să condamne, prin gura unui tăietor de lemne sărac, pe eroii atît de dragi militariștilor, pe eroii tradiționali ai „filmelor-sabie": Șeful feudal, Doamna nobilă, Banditul, Războinicul etc. Mai tîrziu *Cei șapte samurai* vor lupta împotriva tîlharilor cu sprijinul țărănimii aliate.

Critica socială se manifestă, de asemenea, sensibil în filme istorice realizate de cineaști veterani, ca, de pildă, în *Statuia* *marelui Buda* de Kinugasa — operă mai bună decît o altă lucrare a sa: *Poarta iadului*, frumoasă simfonie în culori construită pe tema unui mediocru roman samurai modern — ca și în lucrările realizate de Mizogushi înainte de a muri (1955), unde folosea teme vechi pentru a condamna obiceiurile feudale și consecințele lor: robirea femeii japoneze. Ultimele două capodopere ale acestui maestru rafinat și sensibil sînt *Viața lui O' Hara, femeie ușoară* și mai ales *Ugețu Monogatarul* [Poveștile lunii cu obrazul șters de ploaie], unde îmbinarea fantasticului cu realitatea amintește unele piese populare medievale cu draci, servind, ca și ele, drept pretext pentru condamnarea feudalității și a războiului.

Oricît succes ar fi avut genul *Jidai-Geki* în Occident, să nu uităm că subiectele moderne *Gendai-Geki* constituiau mai mult de două treimi din producție (211 din totalul de 302 filme din 1953). Dar producția unor astfel de melodrame cavalerești, fabricate în serie, cu excepția cîtorva opere mai îngrijite și luxoase, destinate adesea exportului, scade fără încetare.

În 1950—1955, cele mai bune realizări ale „Independenților" sînt filmele: *O femeie umbla singură pe pămînt*, de Kamei; *Copiii din Hiroshima*, de Kaneto Shindo, *Kanihosen* [Vapoarele iadului] de Iamamura; *Turnul florilor de liliac* și *Beznă în plină zi*, de Tadashi Imai; *Zonă de vacuum*, *Furtună în Munții Hakone* și *Strada fără soare*, de S. Iamamoto.

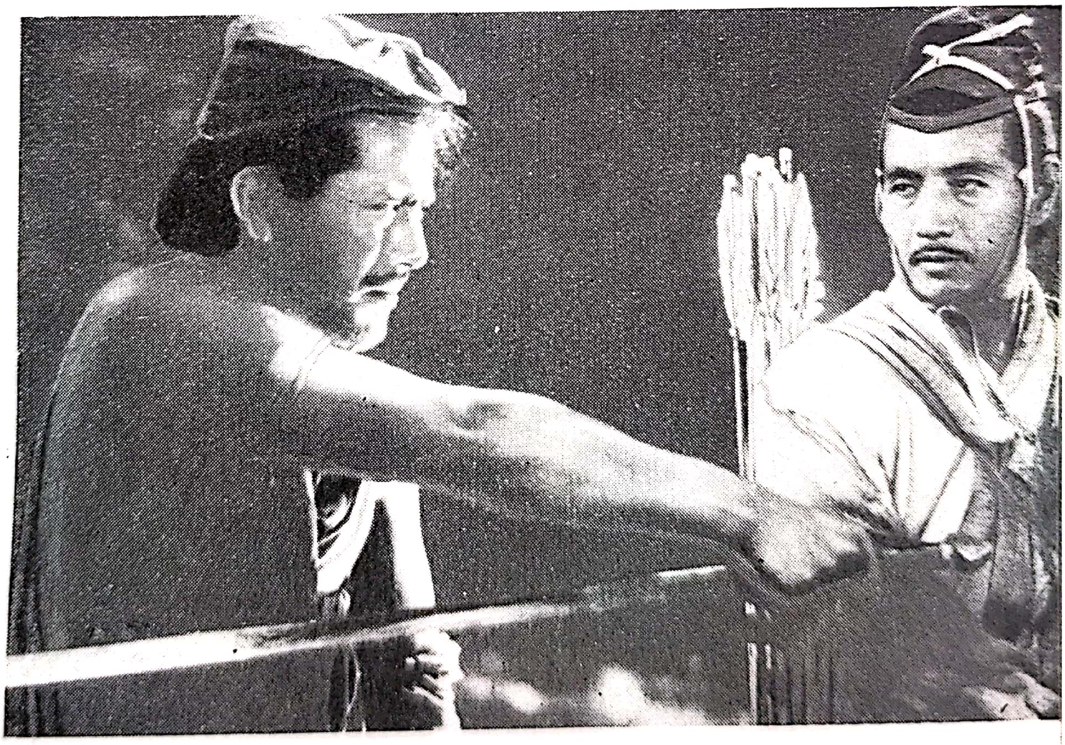
În toiul războiului coreean, Fumio Kamei începe un film în care descriind viața îndelungată și moartea unei muncitoare minere, glorifică solidaritatea dintre muncitorii japonezi și cei chinezi. Filmul a fost realizat pe domeniul exploatărilor carbonifere de la Hokkaido, cu sprijinul sindicatelor muncitorești și cu participarea faimoasei artiste Izuzu Iamada. Ideea filmului, găsită de doi mineri, e prelucrată de scenaristul Kaneto Shindo (care va realiza, curînd după aceea, *Copiii din Hiroshima*).

Reținut, încordat, degajînd o emoție cu atît mai violentă cu cît este mai comprimată, acest film întrece filmul *Hiroshima* prin sfîșietorul său ceremonial al ororii. Ziua bombardamentului este reconstituită, cu sprijinul orașului întreg, de către un alt independent, Hideo Sekigava (autorul filmelor *Orfani din părinți cu sînge amestecat*, *În zorii zilei de 15 august*, *Intolerabil*, *Stupidă sărbătoare*).

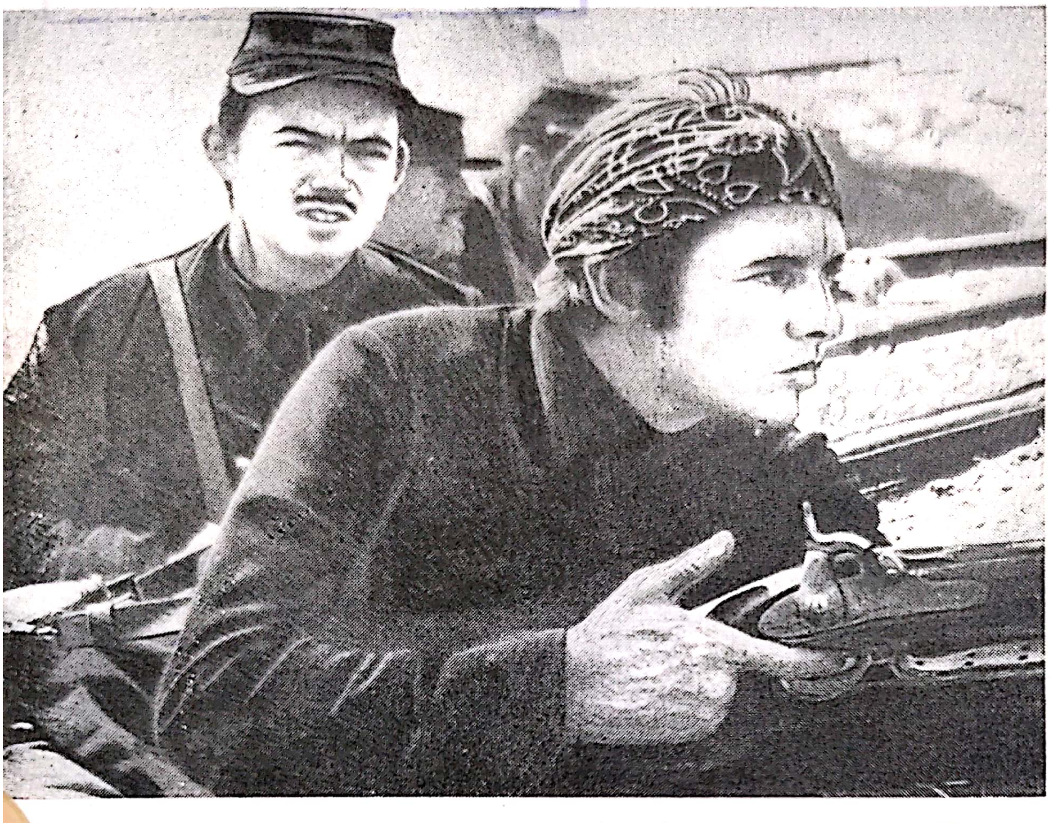
Arta lui Kaneto Shindo contrastează, pe de altă parte, cu paroxismul baroc din *Kanikosen*. Hohotele de plîns, amestecate

121.
Cei uitați
(Luis Bunuel, 1951).

122.
Rashomon
(Akira Kurosawa, 1951).



BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

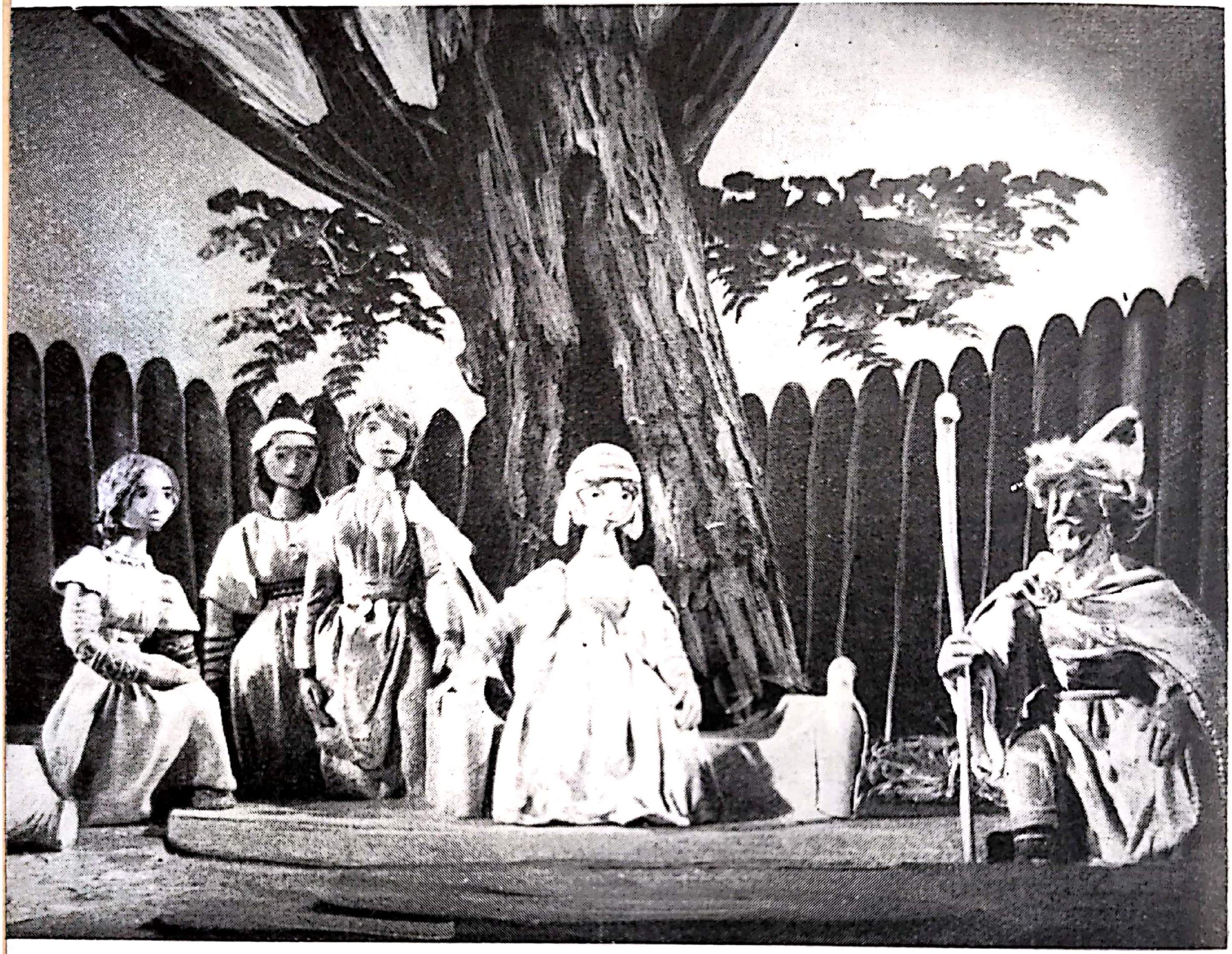


123.
Insigna roșie a curajului
(John Huston, 1951).

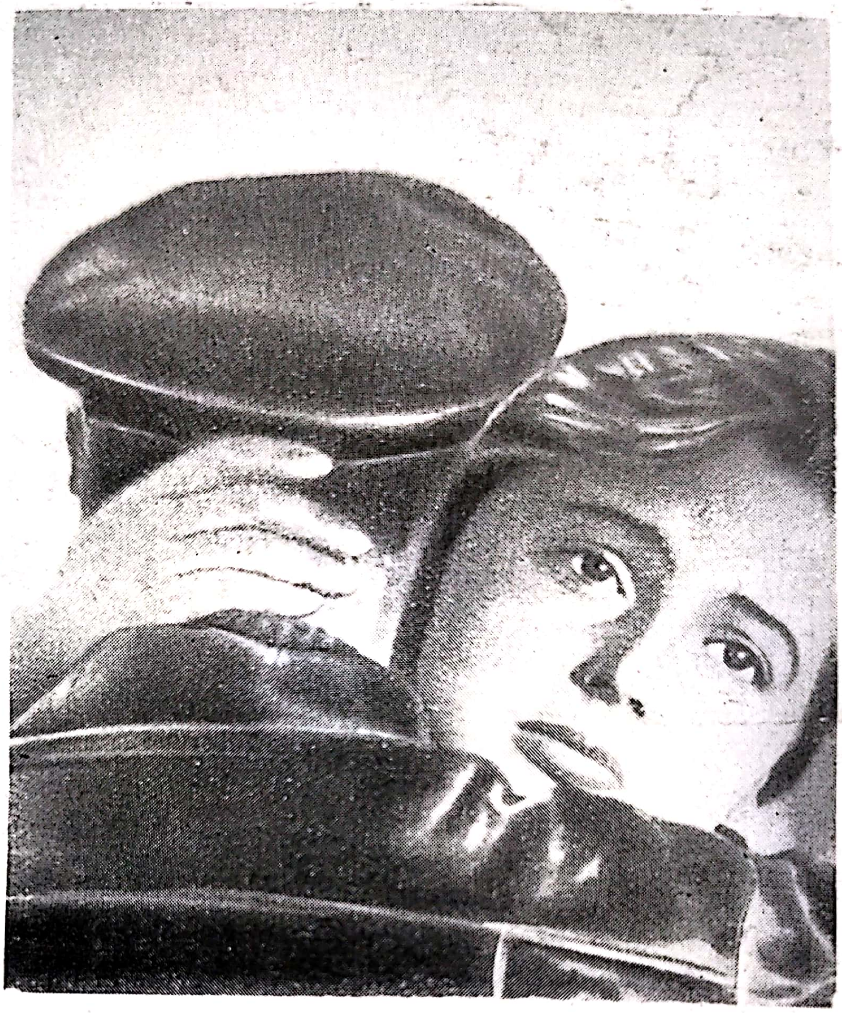
124.
Luminile orașului
(Charlie Chaplin, 1952).

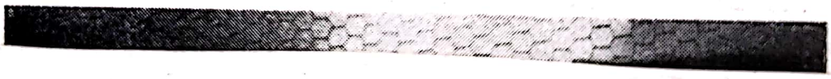
125.
O. Cangaceiro
(Lima Berreto, 1952).

126.
Sentiment
(Luchino Visconti, 1953).



127.
Vechi legende cehe
(J. Trnka, 1953).

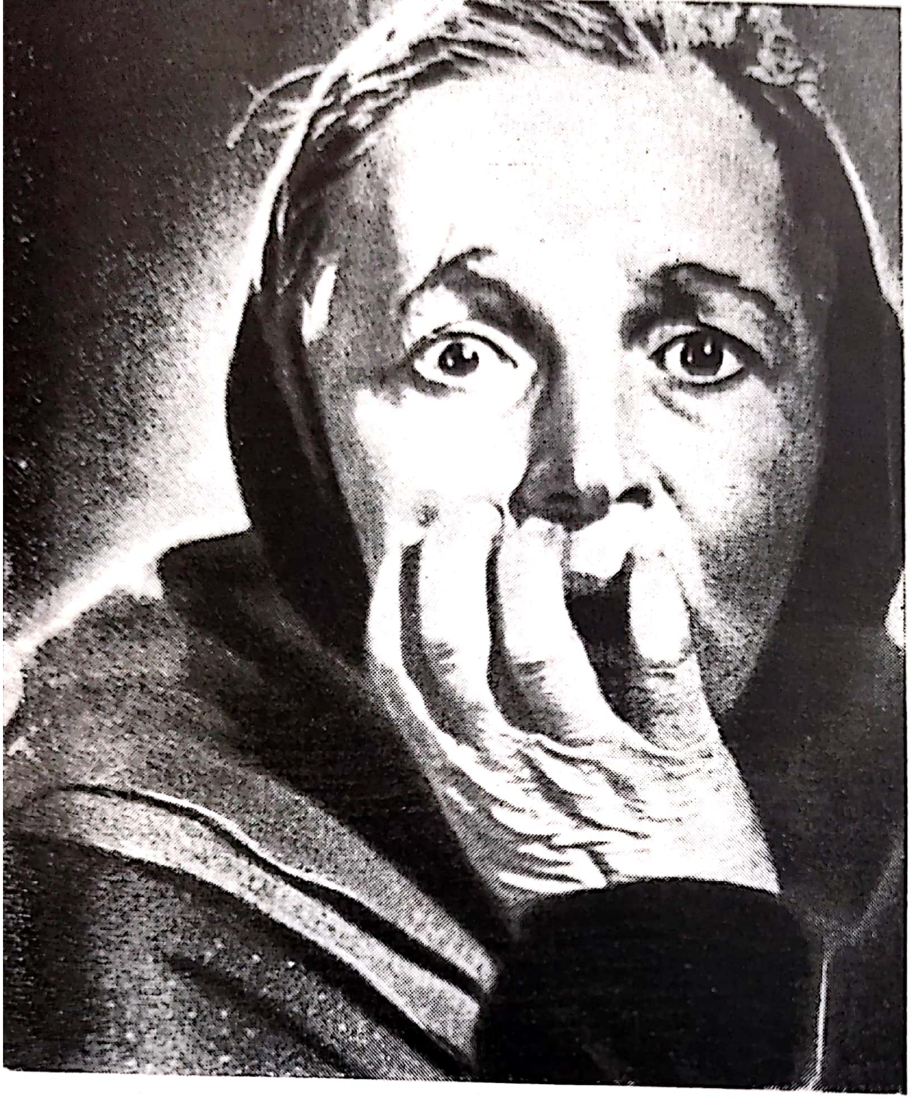




134.
Anna Magnani în
Cea mai frumoasă
(Visconti, 1952).

136.
Cazul Rumianțev
(I. Heifiț, 1955).

137.
Beznă în plină zi
(Tadași Imai, 1955).



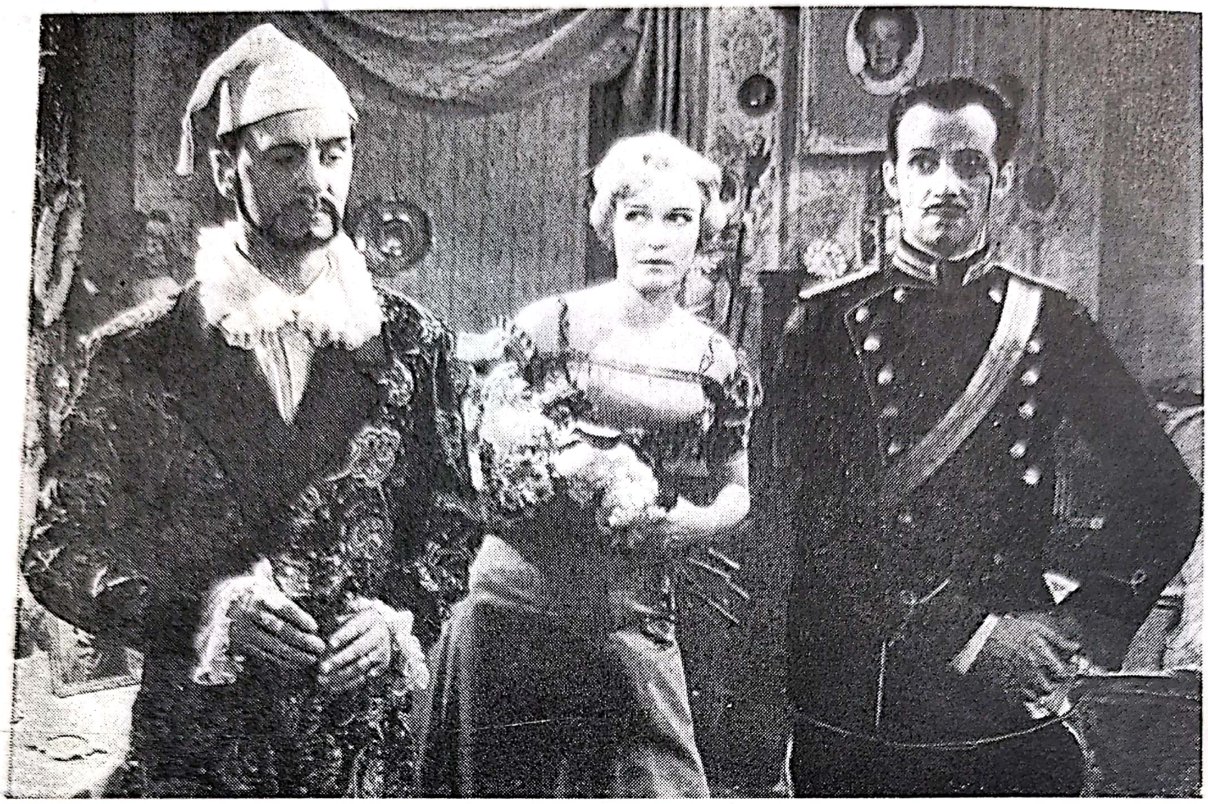
138.
Mama
(Mark Donskoi, 1955).

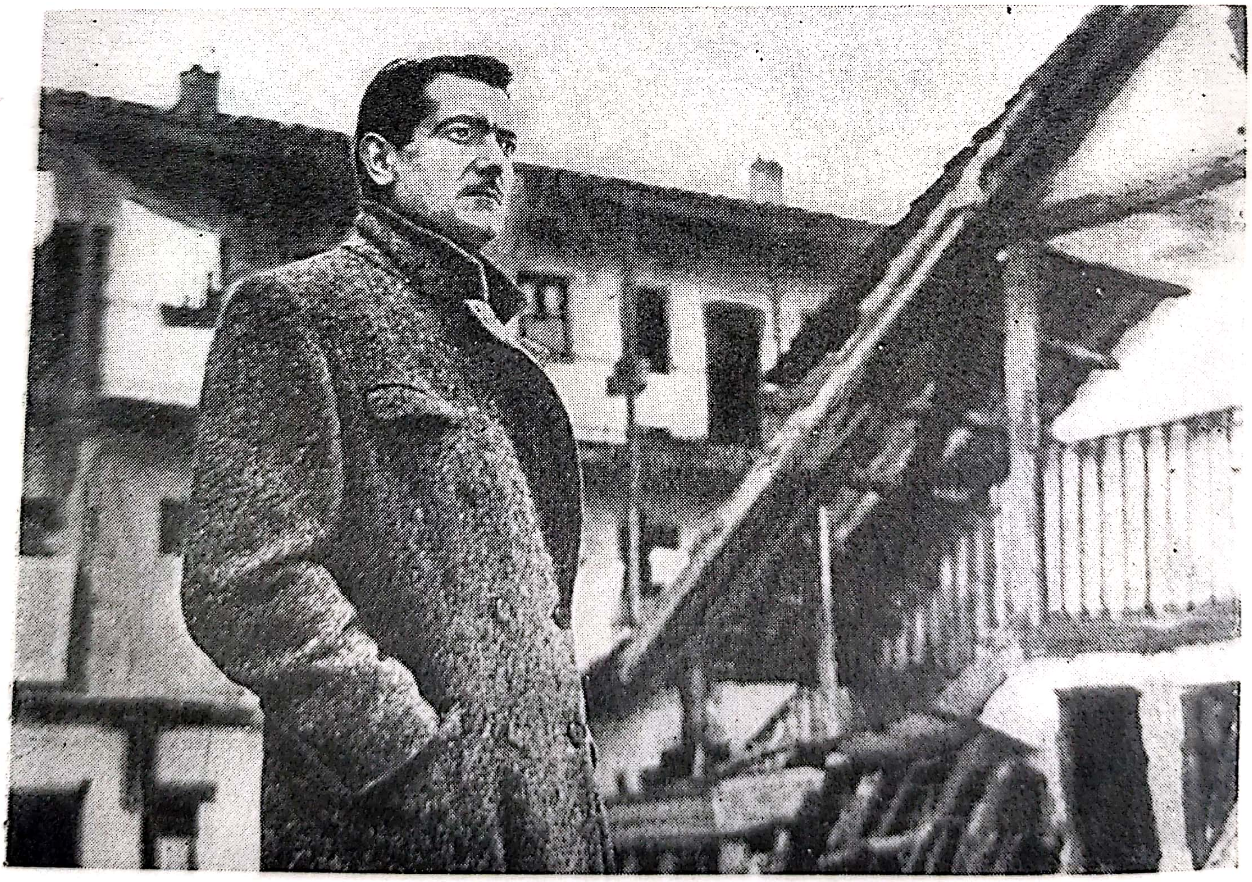
139.
Tăunul
(A. Feinţimer, 1955).

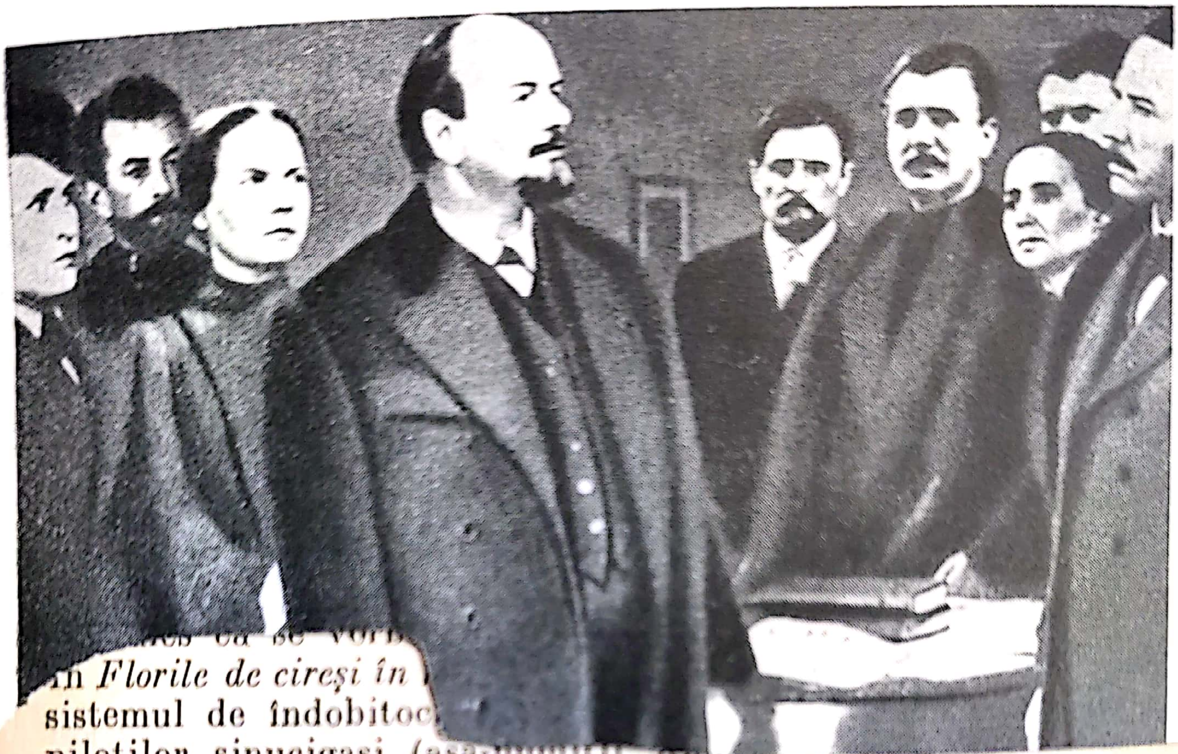
140.
Poveste neterminată
(F. Ermler, 1955).

141.
Othelo
(S. Iutkevici, 1955).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI







în *Florile de cireşi în*

sistemul de îndobitoc

piloţilor sinucigaşi (aşa-numiţii

Iamamoto, după ce înfăţişează cu vervă şi duioşie luptele ţărăneşti din secolul al XVII-lea (Furtună în munţii Hakone), realizează o capodoperă: *Strada fără soare*, adaptare a unui roman proletar, publicat în 1930 de tipograful Tokunaga. Cu un realism liric plin de romantism, într-un stil de montaj original, el arată episoadele unei lungi şi dureroase greve într-o tipografie. Prin realizările lor, „Independenţii" susţin noile eforturi ale vechilor maeştri. Heinosuke Gosho, înscris pe lista neagră după grevele de la „Toho", se întoarce la regie cu filmul *Norii îndepărtaţi*, şi mai ales cu *Cele patru hornuri*, descriere atentă, lucidă şi cumpănită a vieţii dintr-o mahala muncitorească. Crescut şi el în „noul realism" al deceniului 1930, Mikio Naruse dă dovadă de o tulburătoare sinceritate în *Okasan* [Mama] şi îşi continuă simpla lui cronică cu o serie consacrată oamenilor de rînd. Semnalăm, pe de altă parte, marele succes obţinut de iscusitul Kinoshito cu filmul *Douăzeci şi patru de ochi*, viaţa unei învăţătoare dintr-o mică insulă din Arhipelagul Nipon. Aluziile cam prea discrete din acest film au fost mai apreciate în Japonia decît în străinătate.

În 1953, cînd ţara putea, în fine, semna cu Statele Unite un tratat de pace care punea (teoretic) capăt ocupaţiei militare, cinematograful se afla în plină dezvoltare: 4 000 de săli, 800 de milioane de spectatori, 300 de filme pe an. Cele cinci mari firme fabricau într-o săptămînă sau două de turnare tot soiul de filme:

BIBLIOTEC

145.
Malva
(V. Braun, 1956).

14

cu hohotele de rîs isterice, urletele, rictusurile domină regia acestui film (aparţinînd actorului Iamamura), care adaptează un roman „proletar“ din deceniul 1920, descriind acele ocne plutitoare, acele nave-uzine specializate în pescuitul crabilor şi conservarea lor pe loc.

În *Turnul florilor de liliac*, Tadashi Imai reconstituie tragica întîmplare a unei şcolăriţe ucisă în timpul bătăliei de la Okinava. Cel mai bun film al său, *Beznă în plină zi*, analizează într-un stil viguros şi variat o eroare judiciară, încă nereparată, care pasiona întreaga Japonie.

S. Iamamoto se afirmă ca un stilist plin de vigoare. El adaptase cu o violenţă care taie răsuflarea *Zonă de vacuum*, o carte celebră pentru că denunţa dresajul oamenilor de către brutele militariste. Alte filme independente polemizează cu vechea armată, mai ales că se vorbea pe atunci de o reconstituire a acesteia. În *Florile de cireşi în nori*, de pildă, debutantul Mioji Hieki arată sistemul de îndobitocire mistică întrebuinţată pentru formarea piloţilor sinucigaşi (aşa-numiţii *Kamikaze*).

Iamamoto, după ce înfăţişează cu vervă şi duioşie luptele ţărăneşti din secolul al XVII-lea (Furtună în munţii Hakone), realizează o capodoperă: *Strada fără soare*, adaptare a unui roman proletar, publicat în 1930 de tipograful Tokunaga. Cu un realism liric plin de romantism, într-un stil de montaj original, el arată episoadele unei lungi şi dureroase greve într-o tipografie. Prin realizările lor, „Independenţii“ susţin noile eforturi ale vechilor maeştri. Heinosuke Gosho, înscris pe lista neagră după grevele de la „Toho“, se întoarce la regie cu filmul *Norii îndepărtaţi*, şi mai ales cu *Cele patru hornuri*, descriere atentă, lucidă şi cumpănită a vieţii dintr-o mahala muncitorească. Crescut şi el în „noul realism“ al deceniului 1930, Mikio Naruse dă dovadă de o tulburătoare sinceritate în *Okasan* [Mama] şi îşi continuă simpla lui cronică cu o serie consacrată oamenilor de rînd. Semnalăm, pe de altă parte, marele succes obţinut de iscusitul Kinoshito cu filmul *Douăzeci şi patru de ochi*, viaţa unei învăţătoare dintr-o mică insulă din Arhipelagul Nipon. Aluziile cam prea discrete din acest film au fost mai apreciate în Japonia decît în străinătate.

În 1953, cînd ţara putea, în fine, semna cu Statele Unite un tratat de pace care punea (teoretic) capăt ocupaţiei militare, cinematograful se afla în plină dezvoltare: 4 000 de săli, 800 de milioane de spectatori, 300 de filme pe an. Cele cinci mari firme fabricau într-o săptămînă sau două de turnare tot soiul de filme:

filme-sabie, filme-revolver, filme-sexy, pornografice, filme științifico-fantastice (*science fiction*) ca *Godzilla*, contratipări după Hollywood, filme care glorificau pe militariști.

Succesul internațional repurtat de *Rashomon*, permite remarcabilului talent al lui Kurosava să înflorească din plin în subiecte contemporane. Acțiunea filmului *Hakushi* [Idiotul] se petrece în zăpada unei localități japoneze de la nord fiind un succes de neuitat, mai fidel cărții lui Dostoievski, decît oricare film realizat în străinătate inspirat din această operă. Dar capodopera lui Kurosava este filmul *Ikiru* [Viața sau Trăim] unde T. Shimura întruchipează, cu o halucinantă putere de invocare, pe un mic funcționar municipal care se știe condamnat de medici și care își va consacra ultimile zile din viață amenajării unui teren de joc pentru copiii dintr-un cartier nevoiaș. Filmul durează peste două ore și frumusețea artistică, precum și aceea a sentimentelor sînt deopotrivă de tulburătoare. Datorită unor asemenea opere și pasionantului avînt al neorealismului, cinematograful japonez se clasează în 1953 printre primele din lume.

CHINA

În 1903, la Șanhai, spaniolul Ramos organizează, într-o ceainărie, proiecții de filme. Ideea prinde. Prinde atît de bine încît, zece ani mai tîrziu, emigrantul posedă un circuit de vreo zece săli la Șanhai, Hanceu, Canton și Tiențin.

În 1908 însă, cînd moartea împărătesei moștenitoare Țeu Hi va marca sfîrșitul regimului imperial, țara cea mai populată din lume nu va poseda mai mult de 850 de kilometri de cale ferată și feudalii nu vor lăsa să pătrundă în China *Umbrele electrice* (cum se spunea cinematografului) în afara concesiunilor arendate străinilor.

În colonia britanică din Hong-Kong, Lian Sao-po regizează filmele *Afacerea vazei de flori* și *Furtul rățoiului mandarin*. Încercarea nu va fi imitată în viitor. „Compania asiatică", întemeiată la Șanhai de americanii Essler și Lehrmann care produce cîteva filme regizate de Șan Și-șuen și Țun Cien-ciun *(Otrava neagră* etc.), nu va avea un succes mult mai mare.

După război, puternica societate „Presa comercială" se lasă convinsă de „Cin-Cia" să adauge și producția de filme la celelalte întreprinderi grafice ale sale. Ea obține un mare succes comercial cu *Afacerea Ien Kiei-sin*, reconstituire pînă în cele mai mici amănunte a unei afaceri criminale pe atunci celebră. Filmul durează peste două ore și jumătate. Rolul principal fusese încredințat unei faimoase prostituate din Șanhai.

În 1923, datorită sprijinului unor compatrioți bogați emigrați în Statele Unite, Șan Și-șuen poate funda societatea „Min Sin" [Steaua]. După un început anevoios, el regizează personal o melodramă: *Bunicul salvat de un orfan*, al cărei succes deschide Șanhaiului piețele din Sud-estul asiatic. Mulțumită ajutorului acordat de comercianții chinezi, numeroși și puternici în această regiune, se creează o piață care va permite orașului să producă 50 de filme în 1925, 70 în 1926, peste 80 în 1927. Se pot număra, pe vremea aceea, 150 de săli de proiecție în țară, 40 de cinematografe chinezești în Indonezia și Malaiezia, o duzină în diversele republici americane și, în fine, cam tot atîtea în Statele Unite, unde o mică producție se stabilise în cartierele chinezești *(China Town)* din New York, Chicago și San Francisco.

Cel mai de seamă pionier al artei mute este Hon Sen, autor dramatic celebru în America, stabilit acum la Șanhai, unde înființează o școală care va produce numeroși actori de cinematograf. Hon Sen realizează mai multe filme de bună calitate *(Tînărul bogătaș Fuon*, *Nădăjduiesc că veți avea un băiat*, *Înfloresc trandafirii lui aprilie)*. Cei mai buni realizatori ai societății „Steaua" sînt pe atunci Po Van-cian *(Piatra de jad pură*, *Mărturisirea)*, Cien Pu-kau *(Soția nefericită*, *Lacrimi pe cîmpul de luptă)*, și Cian Se-ciuan, producător de filme cu succes de casă, care va realiza în 1931, primul film muzical: *Cîntăreața Hon Meu-dan*.

Filmul vorbitor imprimă un nou avînt producției din Șanhai, destul de redusă între 1927 și 1931 de concurența Hollywoodului și de imitarea prea servilă a acestuia. În 1935 se ajunge la circa o sută de filme pe an, cu toate că majoritatea studiourilor fuseseră distruse la începutul anului 1932, în timpul bătăliei în care japonezii, cuceritori ai Manciuriei, încercau să pună stăpînire pe oraș.

Cu un an mai devreme fusese întemeiată clandestin „Federația scriitorilor de stînga", printre animatorii căreia se numără Lu Sin. Marele romancier popularizează experiența japoneză a societății „Pro-kino", traducînd un articol al lui Akira Ivasaki. Un mare număr de tineri intelectuali progresiști încep să joace un rol important, mai cu seamă ca scenariști, în producțiile unor societăți ca „Steaua" și altele. În pofida terorii albe practicate de Gomindan și a raziilor îndreptate împotriva librăriilor, teatrelor și studiourilor, filmele bune din 1923—1927 apără (mai mult sau mai puțin direct) idei progresiste.

Cel mai talentat realizator din acea vreme e Tsai Tsusen. Debutase prin 1930 cu filmele *Primăvara în Sud* și *Dimineața în oraș*. La Festivalul de la Moscova din 1935, el obține Premiul cel Mare pentru *Cîntecul pescarului*. În filmul *Iezii pierduți*, înfățișează cu mult pitoresc, cu sensibilitate, emoție și umor aventurile copiilor părăsiți, care rătăceau pe tot cuprinsul Chinei. Filmul *Van Lao-Hu*, interpretat de doi comici, pe vremuri imitatori ai lui Laurel și Hardy, este o epopee burlescă în care căutări avangardiste se împletesc cu secvențe documentare (de pildă un tablou impresionant al Șanhaiului în care polițiști în cizme patrulează în fața zgîrie-norilor).

Scenariștii progresiști (Iu Lin, Yan Han-sen, Șa In, Șen Yu etc.) vor orienta pe unii vechi realizatori ca Po Vancian *(Viața într-o veche capitală*, *Trei femei moderne)* pe un drum nou. Cien Pu-kau adaptează, în *Viermele de mătase al primăverii*, un roman de Mao Dun. Filmul lui cel mai bun este *Potopul mîniei*, după un scenariu de Cia In, în care e vorba de marile inundații pricinuite de neglijența Gomindanului.

Cine ar vedea azi filmul *Îngerii străzii*, realizat de Iuan Mu-tse, și n-ar ști că pe atunci, în 1937, tînărul autor ignora cu desăvîrșire filmele franțuzești sau italienești, ar putea crede că el a fost direct influențat de Jean Renoir sau de neorealismul italian. Cu voioșie, cu emoție și simpatie, ne este descrisă viața populară din suburbiile Șanhaiului, ca fundal al aventurilor tragi-comice ale cîtorva personaje: un muzicant ambulant, un ucenic frizer, un vînzător de ziare, cîteva tinere fete și o prostituată. Negustorii îmbogățiți și oamenii de afaceri chinezi sînt aspru criticați. Stilul e original și tipic chinezesc, deși nu e exclus ca „noul realism“ japonez de atunci să fi avut asupră-i o oarecare influență.

Alături de Tsai Tsu-sen și Iuan Mu-tse, cei mai buni tineri cineaști din vremea aceea sînt Sen Si-lin, Saito Vai-man și Șen Iu. Sen Si-lin realizează filmele *Manifestația lucrătorilor din saline*, *Strigătul femeilor*, *Răscruce*, toate trei cu scenariul de Șen Iu. Saito Vai-man, în *Statuia Libertății*, descrie războiul revoluționar din 1926—1928, iar Șen Iu, în *Drumul mare*, povestește indirect lupta împotriva japonezilor. Cîntecele scrise pentru acest film de tînărul compozitor Ni Er au avut un mare răsunet și vor fi, mai tîrziu, cîntate de armatele populare. O altă compoziție a lui Ni Er, scrisă în 1934 pentru filmul *Fiul Chinei* (de Ciu Cin-tseu), va deveni în 1950 imnul național al Chinei populare, după ce timp de cincisprezece ani a fost cîntată pretutindeni de partizanii chinezi.

La 15 august 1937, japonezii debarcă din nou la Șanhai, care, după trei luni de lupte grele, cade. Al doilea război mondial avea să înceapă în Extremul Orient.

Tsai Tsu-sen, Saito Vai-man, Iu Lin și mai mulți cineaști din Șanhai se refugiază la Hong-Kong. În colonia britanică se dezvoltase, o dată cu cinematograful vorbitor, o producție abundentă (150 de filme în 1937), în limba cantoneză îndeosebi. Cu excepția filmelor lui Su Yi (*E greu să fii bărbat*, 1932; *Ultima șansă*, 1937), restul producției se compunea din opere mediocre, feerii, legende, imitații după filmele polițiste sau *sexy* de la Hollywood, categoria B.

Noii veniți stimulează din punct de vedere artistic cinematograful din Hong-Kong, unde, cu toată cenzura engleză, numeroase filme exaltă rezistența chinezilor, ca, de pildă, marele succes al lui Tsai Tsu-sen, *Paradisul oprit*, *Micul tigru* de Lo Tse-cian, *Urmele lacrimilor* de Li Tie etc.

Aceste filme se bucură de mult succes în cinematografele chinezești din sud-estul asiatic. Clientela lor permite de asemenea unei producții chinezești autentice să-și continue cursul, pînă la Pearl Harbour, în concesiunile internaționale din Șanhai. Într-un oraș pe jumătate ocupat de militariștii niponi, cineaștii glorifică eroismul chinezilor, folosindu-se în special de subiecte istorice.

În ajunul agresiunii lor împotriva Chinei, militariștii și industriașii japonezi începuseră construirea unui mare studio modern la Cian Ciun, capitala imperiului Manciuriei (un imperiu fantomă). Condusă de un colonel de jandarmerie, întreprinderea avea să producă în opt ani (1937—1945) o sută douăzeci de filme, de o calitate foarte proastă, realizate în cea mai mare parte de japonezi.

Aceeași întreprindere fundează în scurt timp o sucursală la Pekin (cinci sau șase filme pe an). Apoi, după Pearl Harbour și ocuparea concesiunilor internaționale din Șanhai, trustul nipon al studiourilor „Van-Ini“ produce în patru ani trei sute de filme. Aici, ca și în alte părți, majoritatea sînt filme comerciale (teroare, feerie, sexualitate; unele filme denunță anumite fapte ale colonialiștilor europeni din trecut, propagandă abilă care va duce pe unii la o „colaborare“ cu japonezii. Astfel, Po Van-cian realizează filmul *Glorie eternă*, plicticoasă și ticăită biografie a generalului chinez care ordonase în 1839, la Canton, distrugerea opiumului importat de englezi. Aceste filme sînt însă, în cea mai mare parte, realizate (și uneori interpretate) de japonezi.

În 1936, Gomindanul deschisese la Nankin „Studioul Central“. Acesta devine în 1938, pentru cîteva luni, centrul unei producții la care progresiștii, în urma acordului dintre Cian Kai-și și Mao Tse-dun, colaborează fățiș. După căderea Nankinului, se improvizează studiouri în capitala provizorie Ciun Kin. Ele servesc drept bază lucrărilor filmului *Furtună la graniță*, turnat în Mongolia exterioară, cu prețul unei lungi și grele expediții. Filmul lui In Iun-uei este interpretat de celebra actriță Lily Lee, după un scenariu de Ian Han-sen, unul din cei mai buni autori de filme progresiste (*Mînie în Marea Chinei*, *Lacrimi pe bara de fier*, *Fugarul* etc., 1932—1937). Într-un decor extraordinar de peisaje de stepă, *Furtună la graniță* este o foarte interesantă realizare care glorifică solidaritatea dintre chinezi și mongoli. Replica japonezilor este un *Gingis-han* (1944), realizat în coproducție cu capitaliștii mongoli.

Rupînd în 1941 pactul din 1937, Cian Kai-și își lansează trupele împotriva armatelor populare. Mao Tse-dun rămîne însă ferm pe poziție la Yenan, unde numeroși cineaști, veniți de la Șanhai, pot întreprinde o rudimentară producție de filme documentare, grație unui aparat de filmat dăruit de Joris Ivens, în 1939, pe cînd realiza filmul *Patru sute de milioane*.

După înfrîngerea Japoniei, țara posedă, în 1946, ca și în 1930, doar trei sute de cinematografe. Producția este reluată la Șanhai. Stimulată de o inflație în plină creștere, ea ajunge, se pare, la trei sute de filme prin 1948.

În urma confiscării bunurilor japoneze, Gomindanul devine posesorul unor importante circuite și studiouri la Șanhai, Pekin, Cian-Ciun, Nankin etc. Dar el nu este în stare, în pofida unei crunte represiuni, să împiedice pe progresiști de a controla din nou producția celor mai bune filme. Cei de la cenzură, sensibili la anumite argumente materiale consimt să închidă ochii asupra unor tendințe de extremă stîngă, din ce în ce mai evidente în filmele particulare din Șanhai, ca și în propriile studiouri ale Gomindanului.

Filmul lui Tsai Tsu-sen *Lacrimile fluviului Ian Tse* (sau *Fluviul curge spre est*) se bucură de un succes atît de mare la

Şanhai încît publicul, după ce aşteptase toată noaptea, sparge uşile pentru a intra mai devreme în sălile de cinematogaf. Această amplă epopee în două episoade arăta viaţa unei familii chineze între 1934 şi 1946, în cadrul unor dramatice evenimente istorice; atacul oraşului Şanhai, dezastrul armatelor naţionaliste, rigorile ocupaţiei, lagărele, foametea, corupţia de la Ciun-Kin, viaţa îmbelşugată a profitorilor contrastînd, cu mizeria cumplită a populaţiei. Întregul film constituie un puternic act de acuzare împotriva regimului lui Cian Kai-şi.

În *Speranţa omenirii*, Sen fo, sub pretextul zugrăvirii ocupaţiei nipone, denunţă teroarea care domnea la Şanhai din ordinul Gomindanului, prigonirea universitarilor de stînga. Pe un scenariu de Ian Han-sen, acelaşi realizator prezintă, în filmul *Sub mii de acoperişuri*, viaţa oamenilor de jos, cu criza de locuinţe, cu greutăţile şi speranţele lor, pe un ton vecin cu neorealismul şi cu filmele chineze de dinainte de război. În sfîrşit, în *Vrăbiile şi cioara*, Tsen Ciuan, corealizator al filmului *Lacrimile fluviului Ian Tse*, dă unui proprietar hrăpăreţ, care-şi persecută locatarii, uniforma unui ofiţer al Gomindanului, ceea ce face ca filmul să fie interzis.

Un debut remarcabil este acela al lui Van To-lin, cu o adaptare liberă a *Azilului de noapte* de Gorki şi mai ales cu *Ceasul*, dramatica poveste a unor copii părăsiţi. Şi aci stilul se apropie de neorealism, fără ca autorul să fi văzut vreodată un film italian.

În timpul acesta, producţia de filme se dezvoltase în cadrul armatelor populare care luptau împotriva lui Cian Kai-şi în nord-estul ţării. Ele transportaseră acolo materialul studiourilor din Cian Ciun şi instalaseră în regiunea Harbin un „studio de partizani", (un mic platou şi un laborator) cu ajutorul prizonierilor japonezi, tehnicieni progresişti. În 1947—1948 se realizează aci mai multe documentare şi un film de metraj mediu cu păpuşi animate *(Visul împăratului.)* Van Pin începe regia unui film de lung metraj, *Podul*, interpretat de actori formaţi în grupele culturale ale armatelor populare.

Filmul este terminat la Cian Ciun, cînd căderea oraşului marchează începutul dezastrului Gomindanului. Realizatorii şi operatorii formaţi în studiourile mişcării de partizani însoţesc atunci armatele lui Mao Tse-dun în marşul lor victorios, producînd importante documentare pentru fiecare bătălie, cel mai remarcabil dintre acestea fiind *Traversarea fluviului Ian Tse*, filmarea acestei operaţii militare fiind efectuată de către o imensă flotilă de caiacuri.

Cînd Cian Kai-şi se retrage în Taivan, unii producători se refugiază la Hong-Kong, dar aproape totalitatea cadrelor artistice ale cinematografului chinez întîmpină cu bucurie şi simpatie noul regim. Producţia particulară îşi va continua activitatea la Şanhai timp de mai mulţi ani.

Peste cincizeci de filme sînt produse de studiourile din Şanhai, Pekin şi Cian Ciun în anul care urmează proclamării, la 1 octombrie 1949, a Republicii Populare Chineze.

La Cian Ciun se realizează *Fiicele Chinei*, în care Lin Tse-fon şi Tsai Cian arată pe o tînără ţărancă alăturîndu-se partizanilor după ce satul ei este distrus de japonezi. Partizanii, retraşi în păduri, văd cum zăpezile succed ciupercilor toamnei. Săniile ţăranilor aduc orez. În primăvară, *Internaţionala* se înalţă printre stejari şi ierburi sălbatice. După mai multe victorii se dă ultima bătălie şi tinerele fete-soldaţi, înconjurate şi încolţite de japonezi, pier în fluviu.

Cian Ciun se întrece pe sine în filmul *Fata cu părul cărunt*; scenariul de Vang Pin şi Şui Hua transcria în stil realist o operă născută din legendele populare ale războiului civil. Cu un realism impresionant ne sînt înfăţişate suferinţele unei tinere slujnice, victimă a feudalilor. Dintre filmele realizate la Pekin merită să fie reţinut *Toată viaţa mea* de Si Huai, adaptare a unui roman de Lao Cieu. Capitala imperială, începînd de la războiul boxerilor şi pînă la sfîrşitul ocupaţiei japoneze, ne este zugrăvită cu vervă şi umor. *Eroi şi eroine*, de Lu Pan şi Si Dun-şen, adaptează un roman de Kun Se şi Iuan Cin, care istoriseşte dragostea şi peripeţiile unei tinere căsnicii de ţărani, de-a lungul războaielor şi revoluţiei. Stilul amplu al lucrării reaminteşte totodată *Mizerabilii* şi *Lacrimile fluviului Ian Tse*. La Şanhai, în fine, se realizează filmul plin de violenţă şi de contraste *Lagăr de concentrare la San Iao* (de Sa Nen şi Cian Co), apoi *Steagul roşu pe stînca verde* (de Cian Tun-hian) şi mai ales *Să strîngem rîndurile şi pe mîine...*, în care Ciao Min cîntă epopeea luptelor muncitoreşti din ultimii ani ai Gomindanului. Vitalitatea acestui cinematograf tînăr reamintea, în momentul cînd el răsărea, avîntul primelor filme sovietice. Se formase, de altfel, la şcoala acestora, combinată cu experienţa luptelor de partizani, cu practica luptelor semilegale împotriva Gomindanului şi, în sfîrşit, cu tradiţiile unei culturi care era şi este cea mai veche din lume.

La Hong-Kong producţia întreruptă sub ocupaţia japoneză, este reluată spre sfîrşitul lui 1946 şi intensificată, astfel încît ajunge la două sute de filme în 1949. Mai mulți cineaști progresiști din Șanhai se refugiaseră atunci în colonia britanică pentru a scăpa de persecuțiile politice, printre alții și Si Dun-șan (viitorul realizator al filmului *Eroi și eroine)* și Cian Tun-hian *(Steagul roșu pe stînca verde)*, care realizează și excelentul film *Copilul-soț*, denunțare a unei mîrșave cutume feudale.

După 1950, Hong-Kongul continuă să producă două sute pînă la două sute cincizeci de filme pe an, puține fiind cele importate în vremea aceea în China populară. Este vorba, în cea mai mare parte, de realizări comerciale (opere, feerii, balete, aventuri, intrigi sentimentale, imitații după Hollywood).

Aceste producții sînt destinate tot sud-estului asiatic, unde sălile circuitelor chinezești sînt frecventate și de clasele mai puțin avute ale populației locale. Necesitatea de a fi pe înțelesul unor spectatori analfabeți și necunoscători ai limbii chineze contribuie la menținerea unor intrigi foarte rudimentare în filmele venite de la Hong-Kong, unde realizatorii progresiști fuseseră înlocuiți cu producători emigrați de la Șanhai.

Reamintim, în fine, că, încă de pe vremea cinematografului mut, așa-numitul *China Town* din San Francisco producea filme pentru chinezii din Statele Unite. Prin 1950, filmele vorbitoare (puține la număr) sînt realizate în 16 mm și în culori.

INDIA

Sub dominația britanică, Imperiul Indiilor (300 milioane de locuitori) cuprindea India actuală, Birmania, Pakistanul și Ceilonul.

Cinematograful fusese adus în Indii prin 1896 de operatorii „Lumière". La începutul secolului, cîteva filme sînt realizate de englezi (în special de societățile teozofice) și de tehnicienii francezi ai sucursalei „Pathé" din Bombay. Se prea poate că aceștia să-l fi determinat pe D.C. Phalke, fotograf și tipograf, să se intereseze de cinematograf. În 1912, el va pleca să facă un stagiu la Vincennes.

La înapoiere, realizează filmul *Raja Harișandra*, al cărui succes neașteptat îi îngăduie să creeze „Hindustan Film Co". El construiește un studio la Nasik, în regiunea Bombay, unde angajează o trupă de vreo treizeci de actori, rolurile feminine fiind la început interpretate de bărbați.

Phalke realizează între 1913 și 1923 vreo treizeci de filme de artă, cu o tehnică mult înaintată față de producțiile indiene de pînă atunci. Phalke va da filme de o calitate în fața căreia londonezii vor trebui să-și scoată pălăria. Producătorul-realizator se specializase în subiecte vechi: istorie, religie, mitologie *(Viața lui Crișna)*, adaptare a clasicilor teatrului și în special a lui Calidasa, marele scriitor al epocii de aur indiene (secolul al VII-lea). Regiile lui Phalke întrebuințează costume somptuoase, decoruri construite și ingenioase trucaje.

Decoratorul casei „Hindustan Film“, Baburao Painter, fundează în 1919 „Marhastra Film“, la Colhapur, în provincia Bombay, centru principal al populațiilor marhate. Aci, el realizează șaisprezece filme mari de o reală valoare artistică, în care domină subiecte vechi (*Sahandri*, *Sinhe Garh*, *Sati Padmini* etc.). Tot pe atunci, bogatul parsi J.F. Madan, proprietar al unui circuit de 30 sau 40 de săli în Bengal, apelează la francezul Camille Legrad care regizează mai multe filme cu subiecte religioase (*Viața lui Buda*, *Viața lui Vișnu* etc.), jucate de actori italieni, englezi sau francezi, grimați în indieni.

Puțin mai tîrziu, compania „Great Eastern Film“ îi cere germanului Franz Osten, care turnează în India filme etnografice, să regizeze *Lumina Asiei*. Această viață a lui Buda (interpretat de avocatul Himansu Ray, asistent al realizatorului) este o operă cu reale calități artistice, care s-a bucurat de un mare succes în Europa. Mai puțin izbutite sînt producțiile „Paramount“ sau cele britanice realizate pe atunci în cadrul exotic al Indiei.

Dar producția națională se dezvoltă. În 1921—1922, se turnează în țară 63 de filme (dintre care 43 la Bombay). În 1926—1927, aceste cifre se ridică la 108 filme (dintre care 96 la Bombay). O anchetă asupra industriei filmului, ordonată de guvernul britanic, stabilește că țara numără, în 1925, 251 de cinematografe, dintre care 35 în aer liber, adică o sală de fiecare milion de locuitori, față de una pentru 6 000 în Statele Unite și de una pentru 13 000 în Anglia. În schimb, producția coloniei este de trei sau patru ori mai mare decît aceea din Marea Britanie.

În 1928—1931 cinematograful indian cunoaște o criză care nu va împiedica totuși realizarea unor însemnate progrese artistice. Moda subiectelor moderne, începută după 1920, se accentuează. Mohan Bhamani adaptează drame clasice, ca, de pildă, faimosul film *Carul de lut* sau opere ale unor autori moderni, ca Rabindranath Tagore, distins cu premiul Nobel (*Balidan*), sau ca romancierul bengalez Sarhat Şaterjee (*Andharey Alo*). Baburao Painter realizează unul din filmele lui cele mai bune, *Swajara Doran*. V. Stantaram, colaborator al acestuia, devenit regizor, realizează *Nethaji Plakar* (1926), iar curînd după aceea contribuie la fundarea societăţii „Prahbat" din Puna. Unul din primele sale filme, *Amrit Matham* [Sacrificiul], înfierează sacrificiile rituale de animale, inaugurînd o serie de opere în care va critica deopotrivă obiceiurile feudale şi superstiţiile religioase. Revendicările naţionale găsesc ecou şi la alţi realizatori. Filmul *Mînia*, spre exemplu, preconizează prietenia între musulmani şi indieni, dar eroul principal seamănă prea mult cu Gandhi pentru ca cenzura britanică să nu mutileze filmul (pe care, de altfel, la început îl interzisese).

Primul film vorbitor, *Alam Ara*, este opera lui A.M. Irani. Muzica şi dansurile ocupă aci un loc important. *Sirin Farhad*, care numără nici mai mult nici mai puţin decît 42 de cîntece, s-a bucurat pe atunci de un succes atît de mare încît (după Garga, căruia îi datorăm multe informaţii), un surugiu din Punjab, venit anume de foarte departe, a asistat entuziasmat la 22 de reprezentaţii consecutive. Filmele vorbite şi cîntate se dezvoltă cu repeziciune (28 faţă de 300 filme mute în 1931, 233 faţă de 7 mute în 1935).

Pentru a generaliza limba hindi (pe care vor să o opună celei engleze ca limbă de comunicare între indienii cultivaţi), naţionaliştii cer ca filmele să întrebuinţeze exclusiv această limbă. Dar cinematografele naţionale se înmulţesc şi folosesc vreo zece limbi, ceea ce îngăduie o lărgire a publicului într-o ţară care numără 90% analfabeţi.

Trei mari centre de producţie se formează atunci. În vest, la Bombay, Puna şi Colhapur se turnează filmele vorbite în hindi, în marhat şi gujraţi. În regiunea de est, la Calcutta — filmele vorbite în limba bengaleză; în sud, în oraşele Madras, Coimbatore, Salem etc.) — filmele vorbite în limba tamil (sau tamul), telegu şi malayalam etc., limbi dravidiene, fără legătură cu cele sanscrite din nord.

Producţia din Bombay, oraş comercial şi cosmopolit, este puternic influenţată de Hollywood şi de regiile lui de mare amploare, cu basmele din *O mie şi una de nopţi*, în genul filmului *Hoţul din Bagdad*. Dramele sentimentale, de asemenea, exercită oarecare influenţă, precum şi filmele comice, filmele de aventuri (*Pisica sălbatică din Bombay*, *Femeia cu biciul*, *Obraz tăbăcit* etc.), în sfîrşit, piesele de teatru filmat, ai căror principali scenarişti sînt A.H. Casmiri şi Pandit Betap.

Realizatorul producător Mebup se orientează însă spre subiecte sociale, ca, de pildă, în *Roti* (Pîinea), sau *O singură viaţă*, povestea antirăzboinică a unui soldat demobilizat. Venit din teatru, Sorab Modi realizează *Sikandar* (Alexandru cel Mare) şi *Picar*, film în care înfăţişează lupta indienilor împotriva cotropitorilor mongoli, făcînd limpezi aluzii la prezent.

În timp ce Baburao Painter continuă să producă filme la Colhapur, compania „Prahbat“ produce la Puna, printre altele, filmul istoric *Sant Tucaram*, regizat de Damle şi Fatelal, prezentat la Veneţia după *Amar Jioti* [Flacăra veşnică] al lui Santaram. Unul din cele mai bune filme ale acestuia, *Admi*, reproduce povestea unei prostituate care se înalţă, datorită iubirii, în ochii oamenilor, cîştigîndu-le respectul, ceea ce constituia un protest împotriva regimului castelor; tot Santaram realizează şi *Dunia Na Mane*, condamnare a căsătoriilor între adulţi şi copii, plagă a Orientului.

În Bengal, un mare realizator se revelase în persoana lui Debaki Cumar Bose, tînăr patriot, devenit scenarist în 1925, cu *Flăcările cărnii*, şi realizator în 1929 cu *Panchasar*. El participă apoi la mişcarea denumită „New Theatres“ [Teatre noi], al cărei animator este P.C. Barua. Sub influenţa acestuia, Debaki Bose realizează în 1933 *Puran Baghat* care marchează o dată importantă în istoria filmului indian. Cîntecele nu mai sînt aci o atracţie în afara acţiunii, ci un element dramatic şi liric integrat în povestire, iar muzica lui Raj Boral este autentic naţională. În *Sita*, premiat în 1934 la Festivalul de la Veneţia, frescele antice, *Ramaiana* şi teatrul clasic îl inspiră pe Debaki într-o interpretare personală a filozofiei mistice indiene. El va continua această strădanie în *Vidiapati*.

În 1935, după crearea companiei „New Theatres Ltd.“, P.C.Barua devine el însuşi realizator şi dobîndeşte un succes nemaiauzit cu filmul Devdas, adaptare a unui roman de S.C. Şaterjee. Eroul nu se poate căsători cu femeia iubită din pricină că aparţin unor caste diferite. Deznădăjduit, el moare de durere. Foarte captivantă, povestea se petrece în zilele noastre şi realizatorul redă perfect mediile şi tipurile sociale. Celelalte filme ale sale: *Mucti* [Mîntuirea], *Dahicar* [Dreptul său], *Zindigi* [Viaţa] etc., au aceleaşi calităţi şi aceeaşi contemporaneitate, chiar dacă abordează, ocazional, subiecte vechi.

Format ca reporter de actualități, Nitin Bose, după ce este un timp operatorul lui Debaki Bose, devine în curînd (după spusele lui Garga) realizatorul, pentru „New Theatres Ltd.", al „unor filme sociale și pasionale, în care bogați și săraci, exploatatori și exploatați se încleștează, într-o luptă fără cruțare, cei mai buni ca și cei răi, și unde chiar indiferenții sînt puternic individualizați": *Președintele*, *Dușmanul*, *Dhati Mata* [Pămîntul mumă]; *Legan* [Căsătoria] etc.

În 1934—1939, Bengalul, care se află în fruntea progresului artistic și social în India, realizează multe filme cu subiecte moderne, în timp ce producția care luase o oarecare dezvoltare în Dekan (Sud), rămîne cu deosebire istorică și mitologică.

Războiul provoacă o nouă criză în cinematograful indian. Nu se mai găsesc materii prime, construirea de noi săli este interzisă, cenzura engleză își sporește rigorile. Sîntem într-o țară în plină fierbere, unde sînt aruncați în închisoare oameni ca Gandhi și Nehru.

Producția scade la Calcutta, bombardată de japonezii care înaintau în Birmania. Numărul filmelor indiene coboară în cele din urmă sub o sută (față de 175 pînă la 200 înainte de război). Din această producție trebuie să reținem mai ales *Padesi* [Vecinii], în care V. Șantaram închină un imn frăției dintre indieni și musulmani, precum și filmul *Hamrahi*, debutul regizoral al bengalezului Bimal Roy, multă vreme operator la Debaki Bose și la P.C. Barua (la „New Theatres Ltd."). *Hamrahi* este o operă de mîna întîia, care înfățișează violentul conflict dintre un muncitor sărac și un industriaș.

Abia după sfîrșitul ostilităților Șantaram poate realiza *Doctorul Kotnis*, povestea unui medic indian care moare slujind în serviciile sanitare internaționale organizate în 1937 pe lîngă armatele chinezești. Filmul adaptează romanul lui K.A. Abbas, *Cel care nu s-a mai întors*. Acest scriitor, cunoscut pînă acum ca scenarist, debutează în regia cinematografică cu filmul *Dharti che Lal* [Copiii pămîntului], al cărui subiect este cumplita foamete din Bengal din 1942. Interpretat cu o oarecare stîngăcie de actorii de la „People's Theatre" [Teatrul Popular], filmul are însă fotografii splendide și conține scene impresionante, ca aceea a înfometaților mîncînd din lăzile de gunoi în timp ce automobile luxoase trec pe lîngă dînșii.

La 15 august 1947, India își cucerește, în fine, independența cu prețul împărțirii care crea pentru musulmani statul Pakistan.

Această operaţie provoacă migraţii de milioane de oameni. Un mare număr de săli sînt distruse în cursul rebeliunilor sau devastate de refugiaţii adăpostiţi în ele. Dramaticul exod îl găsim zugrăvit mai ales într-un film bengalez realizat de Nemai Goş: *Dezrădăcinaţii*. Impresionantă şi tulburătoare este scena în care o bătrînă, gonită de pe pămîntul ei natal, povesteşte toată tragedia trăită de ea.

Cinematograful indian avea să ia în curînd un nou avînt. Producţia lui va atinge în 1955 285 de filme, clasîndu-se astfel a doua din lume, înaintea Hollywoodului (241 de filme) şi după Japonia[1]. India dispune în 1955 de 3 500 de cinematografe, număr în care intră cinematografele ambulante şi instalaţiile în aer liber, foarte numeroase în sudul ţării.

Realizatorii generaţiei din 1930 sînt în declin. Debaki Bose e plicticos în filmele istorice sau religioase, al căror ritm e prea lent. În schimb, obţine un oarecare succes în adaptările de romane contemporane: *Cavi* [Poetul], după Taraşan Banerji şi *Ratna Deep* [Lampa de perle], după Prabat K. Mukerjee. Nitin Bose şi P.C. Barua părăsiseră Calcutta şi se aflau la Bombay (unde Barua va muri în 1951). Ei nu vor mai avea succesul de altădată.

Cinematograful bengalez continuă să se menţină la un nivel satisfăcător graţie unei noi generaţii. Kartic Şaterjee, format de „New Theatres Ltd.", găseşte tonul potrivit pentru a descrie viaţa unei familii, în *Şuta Bey* [Cel mai tînăr erou]. Hemen Gupta consacră evenimentelor revoluţionare, al căror teatru de luptă era pe atunci Calcutta, filmul său *Patruzeci şi doi*. Un grup de realizatori şi operatori iau numele colectiv de „Agradoot" şi produc *Sankalpa* [Jurămîntul], şi *Sahajatri* [Tovarăş de drum]. După aceea vor da o operă foarte reuşită, foarte emoţionantă, o operă de mare nobleţă: *Babla*, povestea unui băieţel care munceşte ca să-şi întreţină mama bolnavă.

În sud, producţia care devenise destul de însemnată rămîne dominată de feerii, subiecte religioase, istorice sau mitologice. Un mare succes va obţine, în 1948, filmul tamilez *Şandralecat*, realizat de S.S. Vasan, devenit specialist în filmele de mare amploare. Producţia malayeză se dezvoltă, dar cu realizatori veniţi de la Bombay, care nu cunosc moravurile locale. După 1950, în producţiile tamileză şi telegu se înmulţesc subiectele revoluționare (*Leul din Kerala*, de M. D. Vithal), precum și filmele cu temă socială.

---

[1] 800—900 filme anual. *N. T.*

În vest, filmele gujrati (destinate mai ales populației negustorești), se ofilesc prin repetarea la infinit a subiectelor legendare în timp ce la Puna și Bombay cinematograful marhat (destinat mai ales populației salariaților) se orientează spre filme cu subiecte contemporane, directe și pline de viață. Cele mai bune sînt cele ale lui Raja Paranjape, actor, producător și regizor, specialist în comedii vioaie cu subiecte familiare, cum sînt, de pildă, *Sălbaticii satului* și *Tot orașul vorbește*. Indienii sînt mari amatori de comic; chiar și filmele lor tragice au, de cele mai multe ori, și roluri bufe.

V. Șantaram continuă o producție îngrijită și luxoasă, care însă nu va mai prezenta nici o noutate. Filmul său cel mai bun din această epocă, *Acchut Kania*, este povestea unei tinere fete nevinovate și inaccesibile, ea fiind „paria".

Bombay se afirmă ca un fel de Hollywood al Indiei. Producătorii reușesc uneori să-l egaleze pe Cecil B. de Mille în amploarea figurației, decorurilor și costumelor, în fastuoase tehnicolore ca: *Jansi Ki Rani* [Regina din Janse], producție, regie și interpretare de Sorab M. Modi. Este povestirea lipsită de căldură a luptelor duse acum un secol împotriva englezilor de o Ioană d'Arc indiană. Dintre aceste superproducții, filmul lui Mebup: *Mangala, fiica Indiei* (sau *Aan*), va obține un uriaș succes în Orientul întreg, în Egipt, ba chiar și la Londra. Este o melodramă istorică bine povestită, bine ritmată, cu splendide exterioare. Ea va deschide noi debușeuri unui cinematograf destinat, pînă atunci, mai ales piețelor interne și unor depărtate colonii de indieni (din Africa de sud îndeosebi).

Cam „hollywoodian" este stilul acelui foarte fastuos film-balet: *Kalpana*, produs și realizat de faimosul dansator Udai Șancar. Filmul conține cîteva secvențe frumoase și reușește să combine o Indie antică cu India industrială. Totuși, în ansamblu, opera rămîne bastardă și cam confuză.

Așa-zisul *star-system* domnește la Bombay unde un mare număr de vedete au devenit producători ai propriilor lor filme, ca, de pildă, junele-prim Raj Kapur. După *Aag* [Focul] și *Barsaat* [Ploile], mari succese comerciale, Raj Kapur triumfă cu *Awara* [Vagabondul], pe care îl produce, îl interpretează și îl regizează pe un scenariu de K.A. Abbas. Cu secvențele lui de balet și de spectacol de mare amploare filmul a costat un milion de dolari. El are cusururile inerente superproducţiilor de la Bombay, dar e valoros totuşi prin vioiciunea şi verva lui, cînd duioasă, cînd glumeaţă.

Dacă exceptăm Hollywoodul şi cîteva filme engleze, India are foarte puţine contacte cu cinematografele străine. Festivalul care a avut loc la Bombay şi Calcutta în 1952 va face cunoscute cineaştilor indieni, o dată cu unele filme franceze şi sovietice, cîteva opere-cheie ale neorealismului italian. Preocupările acestei şcoli se apropiau prea mult de efortul săvîrşit mai de mult de Barua, de Nitin Bose (acum în declin), şi de „New Theatres Ltd.“, pentru ca Bimal Roy să nu fie tentat să facă un nou pas înainte cu filmul *Do Bigha Zamin* [Doi acri de pămînt].

Filmul acesta, premiat la Cannes, s-a bucurat de un mare succes internaţional şi a fost aplaudat îndeosebi de 80 de milioane de chinezi. Pe un ton uneori cam melodramatic pentru gustul occidental, el ne înfăţişează povestea unui ţăran stabilit la oraş, unde trăgea la ricşă[1]. Sinceritatea şi emoţia directă a acestei opere au produs un tulburător efect. Duioşia şi lirismul natural al lui Bimal Roy vor face minuni şi într-un alt film al său, *Parineeta*. *Do Biga Zamin* rămîne însă opera sa cea mai bună. Acest mare cineast a ştiut să impună definitiv India în arta internaţională a filmului. A impus-o cu mult mai multă tărie decît oricare luxos film tehnicolor. Opera lui are un caracter profund naţional, care emoţionează puternic marele public internaţional.

Alţi realizatori abordaseră teme sociale şi naţionale. Filmul *Jallinawala Bagh* [Măcelul de la Ammarita] este un sîngeros episod din 1919 iar *Baghat Singh*, viaţa unui tînăr revoluţionar condamnat atunci la moarte de englezi. În *Umlog* [Noi, poporul] şi în *Footpath* [Tovarăşul de drum], eroii sînt şomeri şi oameni căzuţi în mizerie. Critica socială este cam melodramatică. K.A. Abbas revine la marea foamete din Bengal cu *Muna* şi adaptează, în *Două frunze şi un mugur*, romanul lui Mulk Raj Anand despre viaţa pe plantaţiile de ceai engleze din Dekan.

În 1956, India posedă 4 000 de săli de cinematograf şi produce cam trei sute de filme pe an. Renumele cinematografului său se răspîndeşte în străinătate. Independenţa ţării va contribui în mod hotărîtor la dezvoltarea unei şcoli care va produce circa zece opere remarcabile pe an şi un număr considerabil de filme comerciale mari.

---

[1] Trăsurică trasă de un om. — *N. T.*

EGIPT

Operatorii „Lumière“ (printre care se află nord-africanul Mesguich) realizează și prezintă filme în Egipt încă din 1897. Țara numără, în 1908, vreo zece săli, iar în 1924 vreo patruzeci; unele aparțin lui „Pathé“ și „Gaumont“, altele firmelor „Chocolat Poulain“ sau „Cigarettes Matossian“ care distribuie cumpărătorilor, drept primă, bilete de cinema.

Un număr destul de mare de filme franceze, engleze, italiene, germane sau americane sînt realizate în Egipt, dar cu actori străini. Italienii Ossato (*Efluvii mortale*, *Spre prăpastie*) și Larizzi (*Doamna Loretto*, *Mătușa din America*), întrebuințează totuși în cîteva filme actori arabi (în 1917—1923), iar filmul *Ibn Wadi el Nil* [Fiul Nilului] (1924), prezentat la Cairo în 1924, are ca interpret principal un felah din Egiptul de Sus.

Lăsînd deoparte actualitățile realizate după 1920 de Aziz și Dores (fotografii regelui Fuad I), cinematograful egiptean propriu-zis începe în 1925—1926, cînd autorul dramatic Wedad Orfi, de origine turcă, întreprinde pe socoteala unei societăți franceze două filme cu doamnele Aziza Amir, Fatma Rușdi, Assia Dagher și Mary Queeny. Aceste actrițe vor duce la bun sfîrșit o realizare abandonată din lipsă de fonduri și vor fi creatoarele unei industrii în care ele au ocupat un loc de frunte.

Egiptenii consideră ca început al cinematografului lor prezentarea în 1927 a filmului *Laila*, realizat de Ahmed Galal, cu și pentru Aziza Amir. Urmează *Ghadet el Sahara* [Frumoasa Deșertului], cu Assia Dagher și Mary Queeny, în timp ce Mohamed Karim realizează pentru actorul extrem de popular Iusef Whabi filmul *Zeinab*.

Cinematograful sonor debutează la Cairo încă din 1929 cu *Tah't Do'el Kamar* [Sub clar de lună], pe care Șucri Madi îl sincronizează cu discuri de cîntece și dansuri. Primele filme arabe cu adevărat vorbitoare sînt realizate în 1931 la Paris: *Ensudat el Fuad*, regizat de italianul Mario Volpe și *Awlad el Zawat* în care Iusef Whabi are ca parteneră pe franțuzoaica Colette Darfeuil, sub direcția lui Mohamed Karim (titlurile franțuzești sînt: *Cîntecul inimii* și *Băiat de bani gata*). În 1932, Mohsen Szabo, de origine maghiară, pune la punct un procedeu sonor egiptean și producția la Cairo și Alexandria se intensifică.

Ea va lua avînt după 1935, atingînd circa douăzeci de filme pe an, după ce Banca „Misr“, care deschisese un studio modern la Cairo, va obţine un mare succes în ţările arabe cu *Wedab* (regizat de germanul Fritz Kramp), interpretat de celebra cîntăreaţă Om Kalsum.

În perioada de dinainte de război, cei mai importanţi realizatori egipteni sînt Ahmed Galal, Toho Misrahy, Ibrahim Lama, Ştefan Rosti, Ahmed Badrakran, Fuad el Gazaerly etc. Mulţi dintre ei sînt în acelaşi timp vedetele şi producătorii unor filme interpretate de nevestele, fraţii sau rudele lor. Cîntecul este principala atracţie a acestor filme, cu atît mai mult cu cît discurile şi radioul au popularizat unele vedete (pe Bard Lama, Mahomed Abdel Wahab, dintre bărbaţi şi, dintre femei, pe Om Kalsum, Laila Murad, Asmahan, libaneza Nur el Hoda etc.). Dintre pionierii cinematografului egiptean dinaintea războiului, Mahomed Karim ecranizează adesea opere literare arabe moderne *(Zeinab, Un glonte în inimă)*. Actorul Ahmed Galal regizează mai ales filmele soţiei sale Mary Queeny *(Soţie ad interim, Fiica paşei* etc.). Actorul-autor Iusef Whabi, autor a şaizeci şi cinci de piese de teatru, interpretează adaptarea lor pe ecran sub propria sa conducere sau sub aceea a lui Toho Misrahi.

În timpul războiului, cinematograful egiptean se răspîndeşte în diferite ţări arabe, în timp ce o nouă generaţie (formată în Franţa, Italia sau Germania) se face cunoscută, în frunte cu Kemal Selim. Primul şi cel mai mare succes al ei va fi filmul *El Azima* [Voinţa], în care Husein Sedky interpretează rolul unui tînăr sărac, care cu greu ajunge student şi participă la o grevă universitară. În acest film este înfăţişată viaţa egipteană autentică şi se atinge un subiect de arzătoare actualitate. Succesul lui e durabil, deşi tînărul realizator nu folosise, conform obiceiului, cîntece şi dansuri. Kemal Selim regizează filmele *Hadiel el Hom* [Procesul zilei] şi *Leilet el gohama* [Vinerea seară]. După acestea el va adapta în stil arab pe Hugo în *El Boasa* [Mizerabilii] şi pe Shakespeare în *Şoadaa el Karam* [Romeo şi Julieta].

O dată cu sfîrşitul ostilităţilor şi cu pătrunderea pe noi pieţe arabe, producţia de la Cairo atinge 64 de filme în 1945—1946, epocă în care filmele de valoare erau numeroase. Pictorul suprarealist El Temnisani debutează totuşi cu *El Suk el Sawda* [Bursa neagră], pe linia realistă a lui Kemal Selim. Niazi Mustafa, după ce învaţă arta filmului la Berlin, debutează cu comedii (una din ele de tendinţă feministă). Tot el va fi primul care va situa acţiunea unei drame de aventuri, *Rahba*, într-un trib beduin, ceea ce va aduce succes acestui film cu fotografie foarte bună şi cu frumoase decoruri naturale. Mai tîrziu, Niazi Mustafa obține un succes comercial și mai mare cu legenda de dragoste *Antar și Wbla*. În doi sau trei ani, încasările ating două sute de milioane. Merită să reținem, de asemenea, filmele: *Laabet el Sit* [Jucăria femeii], realizat (cu participarea excelentei dansatoare Tahia Carioca) de Wali el Dine Sameh, cel mai bun decorator egiptean, format în Franța și în Germania; *El Aamel* [Muncitorul], realizat de Kamel Mursi; *Leyla bent el Focara* [Leyla, fiica săracilor], de Anwar Wagdi; *El Naeb el A'am* [Procurorul general], de Kamel Mursi; *El Maadi el Maghul* [Trecutul necunoscut], de Ahmed Salem; *El Gail el Ghedid* [Noua generație] și *Taxi Hantur* [Taximetru], de Ahmed Badrakran.

Îndată după război producția scade considerabil (33 de filme în 1948), cel mai bun realizator egiptean, Kamal Selim, moare, o dată cu vedetele Badr Lama și Așaman, iar extinderea clientelei în numeroase țări duce la un fel de „cosmopolitism arab“, în urma apelării la actorii și uneori la supușii libanezi, marocani, sudanezi etc. Băncile, stăpînele studiourilor, accelerează ritmul unei producții la preț scăzut și înmulțesc *remake*-urile filmelor hollywoodiene de succes, cumpărînd drepturile de licență în limba arabă. În sfîrșit, cenzura regelui Faruk își accentuează și mai mult rigoarea, aplicînd un „Cod“ instituit de englezi în 1914.

Cairo se poate proclama atunci „Hollywoodul Orientului Mijlociu“, dar metafora este, din multe puncte de vedere, peiorativă. Comedii și drame se desfășoară în saloane prea luxos mobilate, între cucoane în rochii de seară și domni în smoking (și fes), cu, drept intermezzo: cîntece, localuri de noapte, dansuri orientale (faimosul „dans al burții“). Oricît de departe ar fi fost de realitatea egipteană, al cărei nume era: cea mai neagră mizerie, acest cinematograf de proastă calitate nu e fără oarecare legătură de continuitate cu acea teribilă corupție care a pecetluit domnia lui Faruk, mai cu seamă în ultimii ei ani.

După aceea, producția își reia avîntul, pentru a se fixa la circa 60 de filme pe an. O vastă piață internațională fusese deschisă Egiptului în lumea islamică, care se întinde de la Dakar pînă în China (și să nu uităm țările de emigrare; peste 300 000 de arabi în Franța și două milioane în cele două Americi). Începînd din 1942, în anumite țări arabe, un film american sau european nu stă mai mult de o săptămînă pe afiș; pe cînd exclusivitățile filmelor egiptene țin de multe ori mai multe luni, cu tot prețul dublu sau triplu al biletelor. Astfel vedem limba arabă a cinematografului (formă specială a limbii egiptene) influenţînd tinerele generaţii, care îi adoptă accentul, întorsăturile de fraze, jargonul.

Prin 1950, o nouă generaţie se afirmă, preluînd poziţiile celei vechi, resemnată la producţii comerciale. Cei mai de seamă reprezentanţi ai celor noi sînt Salah Abu Seif şi Iussef Şahin. În acelaşi timp se manifestă o oarecare influenţă a neorealismului, în special prin intermediul italianului Gianni Vernuccio, stabilit la Cairo (*Mine Arao Ghebeni* [Cu sudoarea frunţii mele]), dar ea rămîne totuşi pe dinafară. Răsturnarea regelui Faruk, în iulie 1952, va deschide o nouă fază în istoria Egiptului şi a cinematografului egiptean.

În această epocă, Japonia, China, Hong-Kong, India şi Egiptul sînt ţările producătoare cele mai importante din Orient. Dar şi în Indonezia, în Vietnam, Tailanda, Birmania, Iran, Ceilon, Turcia etc., se dezvoltă o artă cinematografică naţională. Despre aceste cinematografii naţionale vom vorbi mai departe. Asia a devenit, prin urmare, un mare continent cinematografic, pe cînd în Africa (cu excepţia Egiptului), cinematograful zăboveşte să se nască.

XXXII. NOI TEHNICI. DEZVOLTAREA ANIMAȚIEI[1]

Cînd veacul nostru cotea către a doua lui jumătate, unele reviste și magazine publicau un titlu senzațional: *Oare cinematograful e pe punctul de a dispărea*? Această industrie se afla în plină criză la Hollywood și în Marea Britanie. Generalizarea culorii nu era de ajuns pentru ca să se recîștige interesul spectatorilor. Și aceasta în momentul în care se vorbea de spectacole de tipul minune: *3 D.* (adică trei dimensiuni, în relief), *Cinerama*, *Cinemascop*, *Relief*, *Ecran triplu*, *Anamorfoze*, *Ecrane panoramice*.

Trebuie să spunem că imaginile în relief sînt anterioare cinematografului. Încă din 1868, Henri D'Almaida suprapunea pe un ecran două proiecții, una roșie și alta verde pe care, cu ajutorul unor ochelari bicolori, le fuziona într-o singură imagine stereoscopică în alb și negru. Procedeul, numit mai tîrziu *anaglifă*, a fost aplicat prin 1935 de Louis Lumière și de societatea americană M.G.M. („Metro Goldwin Mayer") unor filme de scurt metraj.

Cum anaglifele excludeau filmul în culori, sticlele lor roșii și verzi au fost înlocuite (în Germania mai cu seamă) cu două *polaroide* incolore care deviau lumina fie la dreapta, fie la stînga. În 1950, procedeul părăsește faza de laborator și trece la demonstrații publice în Italia, Ungaria, Anglia (Festivalul de la Londra, 1951).

În noiembrie 1952, Arch Oboler lansează la New York *Bwana* [Diavolul], film în 3 *D.*, însoțit de următoarele ispititoare lozinci: *Un leu pe genunchii dumneavoastră*; sau *Iată, în sfîrșit, dragostea pe trei dimensiuni*. Acest film cu fiare sălbatice și aventuri, realizat fără mare cheltuială în Africa de sud, avea să se bucure de un succes atît de mare, încît „mărimile“ de la Hollywood vor adopta sistemul *3 D*, pentru filmele de groază *(Omul cu masca de ceară)* ori ca să pună în valoare farmecele Janei Russel *(French Line)* sau pe ale Ritei Hayworth *(Miss Sadie Thomson)*. Dar „Polaroid Co.“ își închiria ochelarii la un preț atît de exorbitant încît ea omoară „cloșca cu puii de aur“, mai ales că spectatorii se și plictisiseră de cinematograful în relief, care nu le aducea mult mai mult decît efectele vizuale produse în cinematograful normal de mișcările actorilor în profunzimea cîmpului vizual, sau anumite efecte stereoscopice comparabile cu cele care se puteau obține prin simpla mișcare a obiectivului fotografic. Spre sfîrșitul lui 1954, Hollywood renunțase la cele *3 D.*, în timp ce în cîteva săli din U.R.S.S. se desfășurau demonstrațiile de *Stereo-Kino Ivanov*.

---

[1] Ramură a cinematografului care se ocupă cu filmarea unor obiecte moarte și nemișcate, devenite mișcătoare prin trucare și procedee tehnice. Desene, statui, păpuși, obiecte casnice etc., toate acestea pot fi *animate*, însuflețite, făcute să se miște ca niște oameni. — *N. T.*

Debutînd la New York în același timp cu *3 D.*, procedeul *Cinerama* s-a bucurat de un succes de mai lungă durată. Inventatorul său, Fred Waller (decedat în 1954), întrebuința *triplul ecran* și *stereofonia* (relieful sonor)[1], întocmai cum Abel Gance și constructorul de aparate-camera Debrie, în 1927—1935, la Paris, folosiseră triplul ecran pentru două versiuni ale filmului Napoleon. Walt Disney... întrebuințase la rîndul lui, în 1940, trei piste sonore[2] și trei grupuri de megafoane pentru a prezenta în cîteva orașe americane o versiune stereofonică a filmului său *Fantasia*.

Cinerama întrebuințează trei aparate de proiecție, un triplu ecran concav de trei sute de metri pătrați, șase piste sonore și vreo douăzeci de megafoane. Succesul comercial a fost atît de mare la New York încît locurile trebuiau reținute cu luni de zile înainte. Instalația acestui sistem cerea capitaluri mari și un personal numeros și calificat. Astfel încît, după șase ani de carieră rodnică, tot nu existau în 1958 mai mult de 25 sau 30 de *Cinerama* pe tot cuprinsul globului, unde se prezentau cele patru sau cinci programe realizate de Mike Todd, Merian Cooper, Louis de Rochemont și încă cîțiva. Aceste spectacole nu sînt filme cu regie artistică, ci niște simple plimbări, călătorii care fac pe spectator să colinde cele cinci părți ale lumii. Efectul este impresionant cînd vederile sînt luate din vehicule în mers (tren, avion, maşină, elicopter sau vagonet de travling). Avem o puternică impresie de relief, întărită de o excelentă stereofonie pusă la punct de Hazar Reeves. Aceste realizări ne fac să trecem peste supărătoarele racorduri care taie ecranul în trei. Cele două benzi de pe margini, care erau cam voalate, au fost limpezite ulterior (1958) graţie sistemului *cinemiracol* şi perfecţionării procedeului *Todd-A.O.*

---

[1] Sunetul pare a veni de departe sau de aproape, din stînga ori din dreapta, dinainte sau dinapoi, de sus sau de jos. — *N. T.*

[2] Se numește *pistă sonoră* dunga foarte îngustă de desene, liniuțe, săgeți imprimate pe peliculă și care dungă este echivalentul optic al sunetelor. — *N.T.*

Circorama, finanţat de Walt Disney, merge şi mai departe decît *Cinerama*. Publicul stă în picioare, postat în centrul sălii, înconjurat de un ecran circular, în care sînt practicate unsprezece deschizături, prin care sînt proiectate unsprezece filme de 16 mm care acoperă cele 360 de grade ale orizontului. Spectatorul, care-şi roteşte ochii în toate direcţiile, oboseşte repede la acest spectacol de bîlci senzaţional. El nu poate suporta mai mult de o jumătate de oră o asemenea succesiune de imagini lipsite de continuitate şi de regie artistică.

Mike Todd, care fusese unul dintre promotorii *Cineramei*, lansează cu nemaipomenitul său geniu al reclamei procedeul *Todd-A.O.* (A.O. înseamnă „American Optical Co.“). Sistemul permite proiecţii pe ecrane uriaşe cu un obiectiv în care banda de peliculă rulează orizontal[1]. Filmul e de 70 mm; imaginea are un format de zece ori mai mare decît imaginile standard. Înainte de a muri în 1958, într-un accident de avion, îndrăzneţul *producer* cîştigase o avere cu două realizări *Todd-A.O.*, anume *Oklahoma*, opereta filmată de Fred Zinnemann şi mai ales *Ocolul lumii în optzeci de zile*, poveste pentru copii mari, adaptare foarte liberă după romanul lui Jules Verne. La sfîrşitul lui 1958, numai două sute de săli pe tot globul sînt astfel echipate. Ca să poată fi exploatate şi în restul lumii, aceste filme *Todd-A.O.* sînt transpuse pe format standard de 35 mm.

Se procedează la fel pentru filmele în *Vistaviziune*, care au lăţime normală, de 35 mm, dar sînt desfăşurate orizontal, şi au imagini de formatul dreptunghiular 35 × 35 mm bine cunoscut fotografilor amatori care folosesc aparate „Leika“.

Kinopanorama funcţionează în U.R.S.S. din 1957. Are acelaşi principiu ca şi *Cinerama*. După acest procedeu au fost prezentate cîteva filme cu regie artistică. Ecranul e triplu, dar nu ca o panoramă, ci ca... un *triptic*, arătînd simultan trei scene diferite. *Tripticuri* au fost întrebuințate, ocazional, de *Cinemiracolul* (american), asemănător procedeului *Todd-A.O.*, care utilizează triplul ecran uriaș concav.

---

[1] Desfăşurarea pînă acum era verticală. Ea avea inconvenientul că uza filmul din pricina greutăţii. Se rodeau perforaţiile de care grifele trag în jos. Acum, graţie unor dispozitive optice, imaginea culcată se ridică vertical. — *N. T.*

Tripticul fusese întrebuințat încă din 1927 de Abel Gance în mai multe secvențe din *Napoleon* (ședința Convenţiunii, plecarea armatelor în Italia). Marele realizator a putut relua acest gen de opere prin sistemul *poliviziunii* (întrebuințare a mai multor proiecții simultane) pentru spectacolul său de *Magirama* (în colaborare cu Nelly Kaplan). Cu toată modicitatea mijloacelor materiale, această poliviziune a obținut rezultate uimitoare, deschizînd artei filmului noi și aproape nelimitate perspective.

Nici *Cinerama*, nici procedeul *3 D.*, nici procedeul *Todd-A.O.*, nici *poliviziunea* nu pot fi generalizate tehnic și economic în cele aproximativ 125 000 de săli existente în 1956. Moda lor însă, durabilă sau temporară, l-au făcut pe Spyros Skuras să adopte pentru societatea americană „Fox", procedeul denumit *Cinemascop* care permite proiecții pe un ecran panoramic de două ori mai mare decît cel normal.

Se folosesc, atît pentru aparatele de filmare cît și pentru cele de proiecție, obiective *anamorfice*, care schimbă formatul imaginii și anume o comprimă în înălțime la luarea de vederi, pentru a o reda la proiecție în format normal. Anamorfozele erau un divertisment științific practicat încă din secolul al XVII-lea. La obiectivele fotografice anamorfoza fusese aplicată prin 1880 de germanul Ernest Abbe (1840—1905), iar în cinematograf, prin 1925 de inginerul francez Chrétien (1879—1956). Obiectivul său, *kipergonar*, a fost întrebuințat de regizorul Claude Autant-Lara în filmul *Construire un feu* [Facerea unui foc] (1928) după Jack London, și a servit apoi, în timpul Expoziției din 1937 de la Paris, la diverse proiecții pe un ecran de șaizeci de metri pe zece.

În 1953, Spyros Skuras cumpără de la Henri Chrétien nu brevetele acestuia (de mult trecute în domeniul public), ci procedeele lui de fabricație. Contractul lor este punctul de plecare al unei uriașe campanii publicitare, pregătind lansarea primului film în *Cinemascop*: *The Robe* [Tunica] (realizator H. Koster, septembrie 1953).

Cinci ani mai tîrziu, zeci de mii de săli sînt echipate în lumea întreagă, astfel încît să poată proiecta nu numai filme „normale", ci și filme „anamorfozate“ în *Cinemascop* sau în *Franscop*, *Megascop*, *Dialiscop* etc. Printre aceste săli, cîteva mii sînt echipate, pe de altă parte, și pentru stereofonie magnetică, întrebuințînd o triplă pistă sonoră înregistrată pe *benzi de magnetofon* și nu pe piste optice ca toate filmele de la începutul cinematografului vorbitor încoace.

Spre deosebire de filmul vorbitor, filmul anamorfozat, ca și cel în culori, nu s-a impus în totalitatea producțiilor. Noile procedee nu au dus la o transformare radicală a cinematografului, ci doar la diversificarea lui. După natura subiectului abordat, un realizator are facultatea să-l trateze fie în format standard (35 mm), fie în alb și negru, fie în culori, fie în cinepanoramic alb și negru, fie în tehnicolor, fie în vistaviziune etc. Pe lîngă filmele destinate milioanelor de spectatori, vor exista de acum înainte și mari spectacole rezervate cîtorva săli mai scumpe și echipate în mod special (*Cinerama*, *Stereokino*, *Circorama* etc.). În prima jumătate a secolului, cinematograful fusese strict standardizat. Din 1952 el tinde să îmbrace forme multiple, diversitate care este, sau poate deveni, foarte avantajoasă pentru arta filmului.

Se pot prevedea, într-un viitor apropiat sau îndepărtat, alte revoluții tehnice, create îndeosebi de împletirea cinema-televiziune, și mai ales de înregistrarea filmelor pe benzi magnetice. Perfecționarea unui *magnetofon optic*, redînd sau ștergînd instantaneu imagini și sunete, ar permite nașterea unui adevărat „obiectiv-stilou“ și a unui „cine-ochi“ cu infinite posibilități.

Pe de altă parte, în momentul cînd un răsunător trăsnet publicitar anunța cele 3 *D*., *Cinerama* sau *Cinemascopul*, o revoluție era săvîrșită în tăcere de cinematograful de animație, care constituie de-aci înainte o categorie specială a artei filmului.

CINEMATOGRAFUL DE ANIMAȚIE

Pînă în 1950, cinematograful de animație putea fi confundat cu una din ramurile sale, desenul animat, căruia Disney îi dăduse o mare strălucire după 1930. Astăzi însă, dezvoltarea artistică a unor procedee cunoscute sau presimțite încă din 1910 ne îngăduie să distingem vreo zece genuri în animație.

Desenul animat clasic (Disney, Grimault etc.). Se fotografiază pe o suprafață plană subiecte a căror mișcare este descompusă imagine cu imagine, evoluînd pe un decor care se lucrează separat.

Siluete articulate (Trnka, Bartosch, Collin Low etc.) fac să evolueze în fața unui obiectiv paiațe articulate decupate din hîrtie, carton sau tablă, a căror mișcare se filmează imagine cu imagine.

Umbrele chinezești (Lotte Reiniger) sînt o variantă a siluetelor, cu personaje în alb și negru în decoruri fumurii. În Orient, Naburo Ofuji, reluînd tehnica adevăratelor umbre chinezești (de uz milenar în întregul Orient) produce efecte de umbre, luminînd prin transparență un material plastic colorat.

Animația multiplană (Bartosch, Disney etc.) nu mai plasează desenele, siluetele, umbrele etc., pe un singur plan, ci pe mai multe plăci de sticlă, permițînd astfel să se trateze subiectele în adîncime și să se obțină anumite efecte de lumină.

Păpușile animate (Cohl, Starevici, Ptușko, Trnka etc.) sînt marionete articulate, animate imagine cu imagine în decoruri cu trei dimensiuni. Se poate proceda de asemenea la o filmare obișnuită după procedeele normale, fotografiind jocul unor marionete — fie pe trei degete (păpuși cu teacă de tip *Guignol)* fie pe sfori, fie cu tije ca în Extremul Orient — sau ale marotelor (păpuși, combinate cu mișcări de mîini înmănușate); dar aceste genuri nu mai aparțin cinematografului de animație propriu-zis.

Sculpturile animate. Se produce o mișcare în trei dimensiuni prin modelaj sau se produc efecte de mișcare prin luminarea unor statui sau figuri plastice.

Desenul pe peliculă este gravat direct pe un film întrebuințat după aceea ca matriță (Len Lye, Mac Laren etc.). Desenul este uneori combinat cu un sunet sintetic, obținut prin desen pe peliculă, anume desenarea unei piste optice de sunet[1].

Filmele de obiective (Vitagraf, Pinschewer, Alekseiev, Etienne Raïk). Se organizează balete de volume în mișcare, ritmate de o muzică adecvată.

Gravurile animate ale lui Alekseiev modelează, cu ajutorul luminii, o suprafață pe care au fost înfipte, după o tehnică inspirată de simili-gravură, mii de ace care pot fi mai mult sau mai puțin adînc înfipte într-un ecran plastic.

Filmele de trucaj (Cohl, Mac Laren etc.). Se filmează subiecte fotografiate normal, dar întrebuințînd fie la luarea de vederi, fie la montaj diverse „trucuri“ (accelerare, încetinire, film rulat de-a-ndoaselea, întreruperea înregistrării etc.). În sfîrşit, toate aceste procedee pot fi combinate, prin trucaj, cu scene filmate „normal".

---

[1] Ceea ce va produce zgomote bizare, „ca de pe altă lume“. — *N.T.*

Această enumerare, care nu este limitativă, arată că cinematograful de animaţie se bazează mai ales (dar nu exclusiv) pe filmarea imagine cu imagine. Din punct de vedere estetic, aceste genuri întrebuinţează înainte de toate grafica şi plastica şi tind să evite reproducerea servil şi mecanic fotografiată a subiectelor şi a mişcării. Ele aparţin mai puţin cinematografului tradiţional cît artelor plastice (pictura şi sculptura).

Adăugăm că mişcările obiectivului fotografic şi anumite *procedee optice*, ca, de pildă, aşa-zisul *fondu enchaîné* pot anima fără vreo altă intervenţie tablouri de pictură sau gravuri, şi că anumite filme documentare despre artă (Luciano Emmer, Resnais, Arcady) ţin mai mult de *cineplastică* decît de filmul documentar propriu-zis.

Astfel, cinematograful de animaţie tinde să se contopească într-un viitor apropiat, cu cineplastica la care visa, profetic, Elie Faure[1] în 1922. După ce văzuse desene animate „seci, slăbănoage şi ţepene", care semănau leit cu desenele făcute în antichitate pe zidurile edificiilor, el ar fi vrut să le vadă „animînd în profunzime, modelînd prin valori şi semitente... cu sufletul lui Delacroix, puterea lui Rubens, violenţa lui Goya, vigoarea lui Michelangelo, pentru a crea „o simfonie vizuală... mai emoţionantă decît simfoniile sonore ale celui mai tare dintre muzicienii noştri".

În Statele Unite, supremaţia omnipotentă a lui Disney fusese însoţită după 1940 de o decadenţă artistică din ce în ce mai pronunţată, atît în filmele de scurt metraj — care băteau apa în piuă cu animale antropomorfe (*Mickey*, *Donald*, *Pluto*) — cît şi în costisitoarele filme de lung metraj — care în fond erau îmbinări în serie de numere disparate (*Cutia cu muzicuţă*, *Melody Cocktail* etc.) sau mari albume de ilustraţii animate, destinate mai ales copiilor (*Cenuşăreasa*,... *Alice în Ţara Minunilor*, *Peter Pan*, *Frumoasa din pădurea adormită*). Pentru aceste ultime subiecte, Disney întrebuinţează în cele din urmă cinematograful obişnuit (*Robin Hood*, *Insula cu comoara*, *Rob Roy*, *20 000 de leghe sub apă*,

---

[1] Cunoscut autor al unui tratat clasic de istorie a artelor plastice, în mai multe volume. — *N.T.*

Davy Crockett). Încetînd de a mai fi un creator, el devine un producător și distribuitor înțelept, care nu neglijează subprodusele întreprinderilor sale. Grație drepturilor sale, filmul său *Davy Crockett* a ajutat la efectuarea unor vînzări în valoare de 300 de milioane de dolari, vînzări de mărfuri pentru copii. Firma Disney editează de asemenea documentare cumpărate de la naturaliști, dar supuse unui montaj în propriile lui laboratoare (*Valea castorilor*, *Deșertul viu*). În anumite secvențe de trucaje, păsările dansează un vals de Brahms și scorpionii *Boleroul* de Ravel. Este vorba de secvențe de animație intercalate (pe neanunțate) în aceste „documentare".

Stilul lui Disney a avut în epoca 1935—1955 o influență determinantă în Statele Unite, dar și în Marea Britanie, în Franța, în Italia etc., și pînă și în U.R.S.S. și în China.

Majoritatea animatorilor din Hollywood continuă să urmeze calea lui Mickey și Donald cu animale umanizate, dar drăgălășenia lor cam dulceagă a fost înlocuită de o ferocitate necruțătoare (și stereotipată).

Paul Terry (*Terry-Toons*, „Fox") își alege ca eroi pe croncănitoarele ciori *Heckle* și *Jeckle*, pe atotputernicul șoarice *Mighty Mouse*, caricatură a „supraomului", un mic dihor (*Skunks*) urît mirositor etc. Walter Latz creează pe ursulețul *Andy Panda* și, în 1941, pe îndrăcita pasăre stricătoare *Woody Woodpecker*. Producțiile lui Leon Schlesinger, *Looney Tunes* [Cîntece trăznite] și *Merry Melodies* [Melodii vesele] sînt, începînd din 1944, continuate de diverși animatori de la „Warner" (Freleng, Charles Jones, Robert Mac Kimson etc.). Pisoiul sălbatic și stupid, șoarecele care pune dinamită, mai fioros chiar decît urmăritorul său (*Tom și Jerry*), sînt eroii lui Bill Hanna și Joe Barbera.

O mențiune specială, afară din cadru, trebuie rezervată scăpărătorului Tex Avery, despre care am vorbit într-un capitol precedent și care i-a influențat pe Freleng, Charles Jones și Robert Mac Kimson, creatorii iepurașului *Bugs Bunny*, al canarului *Kiki* și al pisoiului *Sylvester*.

După 1950, desenul animat american a fost revoluționat de filmele firmei U.P.A., întemeiată cu cinci ani înainte de Stephen Bosustow, fost scenarist al lui Disney. El este producătorul acestor filme, direcția artistică a animațiilor fiind asigurată mai ales de Robert Cannon, devenit celebru în 1950 cu *Gerald Mc Boing-Boing*, un băiețel care nu e în stare să vorbească dar care emite sunetele cele mai extraordinare cînd deschide gura.

Cannon, John Hubley, Art Babitt, William Hurtz, Pete Burness, Lew Keller, Ted Parmelee etc. reînnoiesc cu totul stilul animaţiei americane, cu parodii „scrîşnite“ sau ingenioase trăzneli, întrebuinţînd desenul celor mai buni caricaturişti din reviste ilustrate de lux, ca „New Yorker“ sau „Esquire“. U.P.A. îşi împrospătează adesea grafismul, culorile şi personajele. Burness creează un personaj de serie, pe *Mr. Mangoo*, un moşneag aproape orb. Infirmitatea şi încăpăţînarea lui îl aruncă în nişte situaţii îngrozitoare, de care optimismul lui ameţitor nu pare de loc să „ia conştiinţă“. Stilul Bosustow-U.P.A. a influenţat producţia Disney şi pe unii animatori englezi, francezi, iugoslavi etc. Dintre recentele realizări americane, cităm: *Aventurile unui asterisc* şi *Jocuri duioase* de John Hubley, *Flebus* de Ernst Pintoff, *Micul Jongler de la Nôtre-Dame* de Al. Kousel.

În **Canada** s-a format unul din cei mai mari animatori contemporani, Norman Mc Laren. Tînărul scoţian, descoperit de Cavalcanti, după ce lucrează cu documentariştii englezi, este chemat în Canada în 1941 de Grierson, pe atunci directorul „Oficiului naţional al filmului“. Reînnoindu-şi neîncetat tehnica, Mc Laren, cu umorul său poetic şi cu un grafism stilizat, ştie să regăsească ingenuitatea şi antrenul marilor pionieri Emile Cohl şi Méliès.

După cîteva filme abstracte desenate cu mîna direct pe banda de celuloid (potrivit învăţăturii maestrului său Len Lye) şi cîteva comice scheme publicitare cu figuri care se mişcă (*Dollar Dance* [Dansul dolarului], *V. for Victory* [V pentru victorie], Mc Laren animă o serie de desene fixe numai prin efectul unor *travelling*-uri şi *fondus enchaînés* (Vîsla). Mai tîrziu el întrebuinţează tehnica „desenului care se face singur“ cu *Acolo sus în munţi* (în pasteluri), apoi se întoarce la siluetele schematice, desenate direct pe peliculă în *Fiddle Dee*, *Be gone Dull Care*[Du-te, tristă grijă], remarcabile desene stereoscopice, unica tentativă în acest gen (*A Round is a Round*) şi o încercare de a folosi persistenţa retiniană (*Blinkity Blank*).

Mc Laren realizează şi filme cu trucaje, ca: *Vecini* şi *Povestea unui scaun*, reluare a procedeelor din 1900, cu vechile lor „dezbrăcări imposibile“. O altă încercare a sa este filmul *Rythmetic* [Ritmetică], unde cifre albe se deplasează pe un fond negru după vechiul sistem al „literelor amestecate“. În ciuda caracterului lor foarte „modern“, nimic nu e mai puţin abstract ca filmele lui Mc

Laren, întotdeauna pline de umanitate şi de generozitate. Puternica lui personalitate domină un larg sector din arta de animaţie contemporană.

La „Oficiul canadian al filmului“, Mc Laren formase mai mulţi animatori de talent, în special pe George Dunning (*Cadet Roussel*[1], lucrat în siluete de metal), pe *Colin Low*, care a animat fotografii vechi prin montaj şi cadraj (*Capitala aurului*), pe Jim Mac Kay (siluete din hîrtie); pe Grant Munro (trucaje şi marionete), pe Grant Munro şi pe Gerald Potterton (*Huff* şi *Puff*) etc.

Cehoslovacia, datorită sprijinului acordat de „Statny Film“ [Cinematograful de stat], a putut fi martoră, din 1945, la dezvoltarea a două remarcabile şcoli de animaţie, la Praga şi Gottwaldow.

Echipa „Fraţi în tricouri“ grupează la Praga, după 1945, în jurul pictorului gravor Jiri Trnka, pe Eduard Hofmann, J. Brdecka, Krejcik, Josef Kabrt, Vaclav Bedriich etc.

Ei încep prin a anima desene (*Bunicul şi sfecla*, *Cadoul*, *Dracul pe resort*) într-un stil foarte personal. Trnka mînuise pe vremuri marionete, artă deosebit de înfloritoare în Cehoslovacia; după 1947, el se specializează în *filmele de păpuşi* cu *Spalicek* [Anul ceh], film de lung metraj pentru care obţine Marele Premiu la Veneţia. Păpuşile au figuri ţepene şi membre de-abia articulate, dar eclerajele, culoarea, deplasarea lor în nişte decoruri remarcabil construite le dau o viaţă intensă, înviorată de muzica şi cîntecele orchestrate de Vaclav Trojan. Vocea omenească nu este decît un simplu element al partiturii muzicale, al acompaniamentului muzical; în schimb personajele de folclor ceh rămîn mute. *Spalicek* este o suită de scene populare: carnavalul, primăvara, vara, chermesa, crăciunul.

După cîteva excelente filme de păpuşi de scurt metraj (*Cîntecul preriei*, parodie a *Western*-ului; *Romanul contrabasului*, după Cehov), Trnka realizează, unul după altul, două filme de lung metraj, un basm al lui Andersen, *Privighetoarea împăratului*, şi o legendă medievală, *Prinţul Bayaya*. Pline de inovaţii, aceste două opere baroce se apropie de manierism şi scenariile lor cam lîncezesc.

---

[1] Personaj de folclor literar şi muzical francez apărut la sfîrşitul veacului al XVIII-lea. — *N. T.*

După ce își renovează siluetele de hîrtie colorată, folosite și în *Circul*, Trnka ecranizează, pe muzică compusă de Vaclav Trojan, *Vechi legende cehe*, în care abordează cu multă pricepere, folosind sculpturile sale animate, un gen nobil care ține și de epopee și de operă, compunînd cu rigurozitate tablouri modelate prin procedee de ecleraj.

Pentru a adapta apoi *Aventurile bravului soldat Șveik*, Trnka combină păpușile cu animația unor vechi fotografii și a faimoaselor ilustrații ale lui Josej Laca. Pentru a nu se îndepărta de povestea lui Jaroslav Hasek, trebuia arătat un Șveik care vorbește într-una, într-o limbă populară și cu accentul specific al locuitorilor din Praga. Toate acestea erau greu de tradus și au împiedicat succesul operei în străinătate. Trnka întreprinde apoi o adaptare liberă a lui Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, într-un stil nobil și sculptural, care se apropie de *Vechile legende.*

Atelierul de desen al „Fraților în tricouri" își continuase dezvoltarea la Praga sub direcția lui Hofmann. Dintre lucrările lor cele mai valoroase trebuie să semnalăm: *Fantezia 1900*, *Dirijabilul și dragostea*, de Brdecka și K. Lothak; *Atomul la răspîntie*, de L. Lothak și Duba; *Milionarul care a furat soarele*, desene cvasilitografice ale lui Zdenek Miller, animate mai ales prin *fondu enchaîné*. Hofmann adaptează el însuși desenele pentru copii ale lui Josef Capek, în filmul *Cățelușul și pisicuța*, apoi pe cele ale francezului Jean Effel, în *Facerea lumii*.

Grupul de la Gottwaldow începe să se constituie prin 1940 cînd orașul (care se numea pe atunci Zlin) era „capitala" lui Bata, acel rege al încălțămintei, care întrebuința animația pentru a-și face publicitate. După război, Hermina Tyrlova se specializează în marionetele pentru copii (*Răscoala jucăriilor*, *Păpușa greșită)*, gen în care are mult succes, dînd dovadă de multă prospețime Carel Zeman întreprinde o serie de filme educative de scurt metraj, al căror erou, *Domnul Prokuk*, este o paiață de lemn cu membrele de sîrmă răsucită în spirală. În *Inspirație*, el are o adevărată creație animînd figurine de cristal. Primul său film de lung metraj, *Regele Lavra*, un fel de Midas slav, păstrează încă stilul lui *Prokuk*, de care Zeman se va descotorosi pentru a realiza basmul său din *O mie și una de nopți*: *Comoara din insula păsărilor*. El combină aci păpuși și desene animate, înainte de a combina personaje vii și machete animate în a sa *Călătorie în preistorie*.

Reînnoindu-și încă o dată stilul, Zeman își realizează capodopera: filmul *O invenție diabolică*, adaptarea liberă a cărții lui Jules

Verne. El a întrebuințat procedeele tehnice cele mai variate pentru a anima gravurile în lemn din 1880 și pentru a face să circule printre ele mașini adevărate și actori vii, fără a produce vreo disonanță de stil și fără a plictisi pe spectator. Filmul său e o operă plină de umor, de naivitate, de poezie, de prospețime, de noutate.

După doisprezece ani, școlile de animație cehe promit noi talente, cum este, de pildă, Pojar (*Un pahar prea mult*) care, format de Trnka, a știut totuși să-și găsească un stil personal.

Franța. Format la școala desenului publicitar, Paul Grimault nu va putea, din pricina războiului, să-și termine filmul de lung metraj *Les passagers de la Grande Ourse* [Pasagerii de pe Carul mare]. Realizează însă, după 1940, într-un stil care nu este de fel tributar lui Disney (lucru excepțional pe vremea aceea), scurtmetraje rafinate, poate cam prea literare: *Le Marchand des notes* [Negustorul de note], *L'Epouvantail* [Sperietoarea de ciori], *Le Voleur de paratonnerres* [Hoțul de paratrăsnete]. Capodopera lui o constituie *Petit Soldat* [Micul soldat], creație de neuitat, cu mișcări suple, înduioșătoare și grațioase, o violentă și tragică condamnare a războiului, pe un scenariu de Jacques Prévert.

Tot după un scenariu de Prévert, Grimault lucrează cinci ani de-a rîndul la filmul *La Bergère et le ramoneur* [Păstorița și coșarul], operă aleasă, plină de avînt și uneori de măreție. El nu poate duce însă la bun sfîrșit acest lung metraj care în fața publicului va apărea nu numai mutilat, dar și colorat și terminat de alții. După aceea, Grimault va fi trimis înapoi la filmele de publicitate.

Acolo va reîntîlni pe unul dintre cei mai mari animatori contemporani, pe Alekseiev care, cu o artă nespusă modula lumina, anima obiectele, crea volume imaginare cu fire pendulare etc., toate pentru reclamă de mărci de petrol, de corsete sau de săpunuri parfumate. Ceea ce, de altfel, făcea și Etienne Raïk în niște remarcabile filme de obiecte, dînd viață brichetelor, țigărilor, țesăturilor etc.

Cinematograful de animație francez care se afla în avangardă în cursul deceniului 1930, dispăruse aproape în 1955 ca „artă pură". Dar artiștii lui creaseră, cel puțin, un excelent cinematograf publicitar, care se mîndrea cu numeroase realizări. Printre animatoriști (Jean Image, Omer Boucquey, Jean Mutschler etc.), un loc de frunte trebuie rezervat tehnicianului Arcady și lui Henri Gruel. Acesta din urmă a luat desenele de copii ca bază în *Gitanes* *et Papillons* [Ţigănuşi şi fluturaşi] şi *Le Voyage de Badabou* [Călătoria lui Badabu].

În **Marea Britanie**, unde patru sute de specialişti lucrează pentru 25 de firme (aproape toate publicitare), John Halas şi miss Joy Batchelor se asociază ca să producă, începînd din 1940, un mare număr de filme de scurt metraj şi două sau trei de lung metraj (cum este *Handling Ships* [Manipulînd vapoare], (1946). La începutul carierei, grafismul lor, inspirat în special de pictori de afişe francezi, este mai modern decît acela al americanilor din jurul anului 1940; stilul lor rămîne însă cît se poate de clasic, în tradiţia lui Disney. Filmele lor au de cele mai multe ori un caracter pedagogic.

Cităm de asemenea animalele lui David Hand, siluetele lui Bob Godfrey, un scurt-metraj antiatomic de Peter Földes, *Scurtă viziune*, şi un foarte interesant metraj mijlociu în cinemascop, *Mica insulă*, realizat de un foarte tînăr animatorist canadian, Dick Williams, format de Mc Laren şi şcoala sa, dar avînd un stil şi un talent foarte personal.

În **U.R.S.S.**, în perioada 1940—1955, efortul animatoriştilor este consacrat mai ales desenelor, destinate la început copiilor. Stilul lor, în fabule şi poveşti cu animale, este influenţat de Disney, al cărui *Bambi* se bucură de un succes considerabil în U.R.S.S. Numeroşi animatori se străduiesc să creeze personaje umane, evitînd totodată plictiseala şi caricatura, lucru destul de greu. Excelente rezultate sînt obţinute în acest domeniu de Ţekanovski. Lui i se datoresc *Floarea cu şapte petale*, *Peştişorul de aur*, după Puşkin, şi în special *Kacenka*, după Cehov, în care anumite scene cu mulţimea de trecători de pe o stradă din anul 1900 sînt într-adevăr remarcabile. Atamanov, Babicenko, V. şi Z. Brumberg, Gromov, Ivanov-Vano, Nosov şi Kadataeva, Paşcenko etc. îşi îndreaptă eforturile în aceeaşi direcţie. Aleksandr Ivanov, Aksenciuk, Amalrik şi Polkovnikov, Bredis, Dejkin-Filipov animă în special desene cu animale.

Începînd cu 1954, animaţia sovietică tinde să se diversifice prin crearea unei satire pentru adulţi şi prin întrebuinţarea altor tehnici decît aceea a păpuşilor care pe vremuri îi adusese lui Ptuşko un succes universal cu *Gulliver*.

În Ţările-de-Jos, Jop Geesink, cu firma sa „Dollywood“, este un specialist în animarea păpuşilor de plastilină, în tradiţia lui

Georges Pal, devenit, în Statele Unite, realizatorul şi producătorul unor mediocre filme de ştiinţă-ficţiune. Geesink produce în 1947—1957 circa o sută de filme publicitare de scurt metraj pentru firme olandeze, engleze, germane, italiene, americane etc. Marten Toonder se bazează şi el pe o producţie publicitară comandată în cea mai mare parte de ţările străine, dar produce în acelaşi timp desene animate în tradiţia lui Disney, puţin cam afectate, dar nuanţate şi poetice (*Peştele de aur*, inspirat după stampele orientale).

În **Italia**, *Fraţii Dinamită* şi *Trandafirul din Bagdad* au fost filme de lung metraj lipsite de originalitate.

În **Danemarca**, Johnsen se face remarcat cu o încercare poetică, filmul *Bricheta*.

În **Norvegia**, Ivo Caprino îşi animă păpuşile *Harius şi Baktus* (1956) cu ajutorul unui fir mecanic mai mult decît lucrîndu-le imagine cu imagine.

În **Romînia**, Ion Popescu-Gopo a ştiut în desenele sale animate (*Scurtă istorie*, *Şapte arte*) să exprime, în linii simplificate, un umor şi un stil foarte personal, obţinînd Marele Premiu la Festivalul de la Cannes (Palme d'Or), 1957.

În **Polonia**, Jean Lenica şi W. Borowczyk combină diverse tehnici de animaţie şi avangardă în *Casa* şi *A fost odată*, opere curioase şi remarcabile, ca şi filmul lor despre arta unui pictor de duminică[1], *Sentimentele răsplătite*.

În **Iugoslavia**, la Zagreb, o nouă şcoală a revelat, începînd din 1955, o serie de animatorişti de desene influenţaţi de U.P.A. sau de anumite stiluri grafice occidentale, dar vădind o vervă originală şi antrenantă. Dintre aceste noi talente se disting Vatroslav Mimica (*Singur*, *Happy End*, *Sperietoarea*), Nikola Kostelac (*Premieră*, *Într-o cîmpie*), Duşan Vukovic (*Abracadabra*) etc.

În **Japonia**, Kishiro Kanai şi apoi Zenjairo Iamamoto, Noburo Ofuji şi Iasuji Murata sînt, prin 1925, iniţiatorii animaţiei japoneze. Ofujii întrebuinţează *shiyogami* (hîrtie colorată şi transparentă care nu există decît în Japonia) pentru umbre chinezeşti desfăşurate pe mai multe planuri. Primul succes îl obţine, în 1929, cu filmul *Balena*, pe care îl realizează din nou în 1952, înlocuind *shiyogami* cu foi de celofan colorate.

---

[1] Ca şi în expresia *Sontagsreiter* [Călăreţ de duminică] e vorba aici de pictori diletanţi care pictează numai în zilele cînd n-au treabă. — *N. T.*

O nouă generaţie se manifestă începînd din 1930 cu Iwao Ahida *(Aventurile mierii)*, Vagoro Arai, Konzo Masaoka etc. Taiji Iashubita turnează în 1958 primul film de desene animate de lung metraj, *Şarpele alb fermecat*, inspirat după o veche legendă chineză, dar, din păcate, realizat în cel mai mediocru stil Disney.

În **China**, primele animaţii publicitare sînt realizate la Şanhai prin 1925. Ele aveau să ducă la realizarea, în 1940, a unui important film de desene animate de lung metraj, *Prinţesa cu evantaiul de fier*, în care Van Lan-min şi Van Ku-san adaptează faimoasa legendă populară a *Călătoriei spre vest*, principalii eroi ai povestirii fiind o maimuţă şi un purcel. Am spus mai înainte că filmele cu desene şi păpuşi au fost realizate în „Studioul de partizani".

Din 1950, un studio din Şanhai se specializează în animaţie, fiind dirijat de Ţin-si, un bun specialist în filmarea marionetelor imagine cu imagine *(Pensula magică)*. El filmează şi direct marionete pe fir sau pe tije, spectacole foarte înfloritoare în China, ca şi umbrele transparente, de altfel. De o tehnică desăvîrşită, desenele lui Ţen Chia-chiun şi Li Che-jao *(De ce cioara e neagră)* sînt influenţate de animatoriştii sovietici.

În **Brazilia**. Anelio Latini Filho termină în 1953, după o muncă îndîrjită de cinci ani, *Simfonia Amazoanei*, un film de lung metraj în care apar animalele şi personajele folclorului indian şi care este, se pare, o mare realizare.

Cinematograful de animaţie, diversificîndu-şi tendinţele şi tehnicile, s-a dezvoltat, prin urmare, considerabil de la război încoace. Deşi supus în prea mare măsură — în Occident mai ales — cerinţelor reclamei şi comerţului, el este gata, credem noi, să se impună ca o artă tot atît de independentă, tot atît de deosebită de filmul spectacular, cum este pictura sau sculptura de spectacolul de operă.

XXXIII. CINEMATOGRAFUL, ARTĂ UNIVERSALĂ

1. Arta filmului în Europa

După 1950, mulţi şi-au pierdut orice speranţă în arta filmului şi în viitorul ei; cu ochii aţintiţi asupra ţărilor cu cinematografie consacrată (dar uneori în criză), ei nu cunoşteau sau dispreţuiau noile centre cinematografice, aflate în plină dezvoltare de pe cele cinci continente.

Universalizarea artei filmului, care a început să se schiţeze după 1930, este fenomenul cel mai izbitor din a doua jumătate a secolului. Într-un viitor apropiat, Asia sau America Latină ar putea depăşi Europa sau America de Nord. Nici tradiţia nici experienţa nu pot apăra un cinematograf vechi de crize grave pe plan artistic, iar succesele unui cinematograf tînăr pot fi urmate de o sclerozare rapidă sau de o rămînere în urmă.

Această privire panoramică asupra cinematografului mondial pe care o prezentăm aci nu are pretenţia de a fi nici completă, nici definitivă. Lipsa de informaţii pentru anumite ţări, face ca o sinteză valabilă pentru perioada strict contemporană să fie destul de dificilă.

ITALIA

Scăderea frecventării sălilor de cinematograf, abuzul de *star-system*, controlul Hollywoodului asupra unei părţi din producţie, acţiunea sterilizantă a unei cenzuri prea aspre, sclerozarea sau comercializarea anumitor formule, toate acestea vor contribui la declanşarea, prin 1955, a unei crize care va duce la o serie de falimente şi la stagnarea progreselor artistice, în această ţară.

Neorealismul văzuse totuşi, după 1950, o nouă generaţie manifestîndu-se cu Antonioni, Fellini, Lizzani, Maselli etc. în timp ce realizatorii generaţiilor precedente obţineau şi ei oarecare succese.

Rossellini se închisese în el însuşi. Tonul confidenţial şi destul de sfîşietor din filmul *Europa 51*, sau sobra puritate din *Viaggio in Italia* [Călătorie în Italia], nu au împiedicat aceste filme să fie foarte departe de *Paisa* sau de *Roma, città aperta*. Rossellini, dîndu-şi seama de aceasta, pleacă în India pentru a-şi relua stilul de mărturie lirică.

Visconti se întoarce la cinematograf cu *Senso* [Sentiment]. Inspirată de scriitorul Boïto, această tragică poveste de dragoste din timpul *Risorgimento*-ului a fost un omagiu adus pictorilor Macchiaoli din 1860 şi muzicii lui Giuseppe Verdi. Duetele morţii şi dragostei, pasiunii şi trădării atingeau paroxismul într-un fel de grandios spectacol de operă. *Senso* introducea o variantă în genurile neorealismului, totuşi aparţinea acestei şcoli prin realismul lui social şi printr-o contemporaneitate atît de autentică încît cenzura a mutilat multe din secvenţe. A fost filmul cel mai bun al lui Visconti, de la *Ossessione* încoace. El întrecea în valoare *Le Notti Bianchi* [Nopţi albe], operă, şi ea, nuanţată, subtilă, puternică.

Un fapt divers inspiră lui Zavattini şi De Santis *Roma, ore undici* [Roma ora 11]. Răspunzînd unei oferte de serviciu, două sute de femei se strîng şi se înghesuie pe o scară, pînă cînd aceasta se dărîmă, făcînd mai multe victime. Acest punct de plecare al povestirii îl duce pe veteranul maestru Genina la banalitatea convenţională din filmul *Trei poveşti interzise*. Zavattini şi De Santis, ajutaţi de tînărul ziarist Elio Petri, procedaseră la o minuţioasă anchetă socială înainte de a pune la punct un scenariu în care zece destine converg spre nodul central al accidentului, pentru a se împrăştia apoi în diverse direcţii. Realizat în proporţie de 90% în studio, cu cei mai buni actori italieni, *Roma, ora 11* duce neorealismul pînă la cele mai înalte culmi, exprimînd toată drama şomajului feminin.

După această îndrăzneaţă realizare, De Santis trebuie să aştepte mai mulţi ani pînă să poată ecraniza (în afara Italiei şi abia în 1958) un subiect pe care-l avea de mult la inimă: *La Strada lunga d'un anno* [Strada lungă de un an]. În filmul *Un Marito per Anna Zaccheo* [Un bărbat pentru Anna Zaccheo] el descrie oraşul Neapole şi nenorocirea de a fi prea frumoasă; în calda idilă din *Giorni d'Amore* [Zile de dragoste] îşi regăseşte oraşul natal Fondi; zugrăveşte apoi mizeria satelor din munţi în *Uomini e Lupi* [Oameni şi lupi], dar la toate aceste filme i se pun beţe în roate, aşa că nici unul din ele nu va egala *Roma, ora 11* sau *Caccia tragica* [Vînătoarea tragică].

Cu *Amorul în oraş* Zavattini duce pînă la limită o anumită varietate de neorealism: pune pe cinci noi realizatori, grupaţi în jurul lui Lattueda (Antonioni, Lizzani, Maselli, Dino Risi şi Fellini) să reconstituie, fără decoruri şi fără actori, fapte autentice. Dino Risi va observa cu ascuţime micile drame şi comedii ale unui bal popular, Lizzani va descrie viaţa prostituatelor, Fellini va povesti efectele groaznice ale unui anunţ matrimonial, Maselli va reconstitui un fapt divers cu chiar persoana căreia i se întîmplase (o femeie nevoită să-şi părăsească copilul). Antonioni, în fine, împinge experienţa pînă la ultimele ei consecinţe, cerînd mai multor persoane să reconstituie jucînd, recenta lor sinucidere ratată. Acest film-limită fusese realizat de oameni cu temperamente foarte diferite.

Cel mai vîrstnic dintre aceşti cineaşti, Michel Angelo Antonioni, format la revista „Cinema“ şi la „Centrul experimental“, fusese scenarist, asistent al lui Marcel Carné şi documentarist *(Nettezza urbana* [Curăţenia oraşului], *L'Amorosa Menzogna* [Minciuna amoroasă]), înainte de a debuta cu *Cronica unei iubiri*, care se desfăşoară în mediul burgheziei din Milano. Tot în clasele avute se petrece şi acţiunea din *Invinşii* şi din *Le Amiche* [Prietenele], izbutită adaptare a unui roman de Pavese. Tonul şi stilul acestor filme sînt foarte personale. Pline de ascuţime şi dezinvoltură, cu un ritm palpitant şi o discreţie înduioşată, ele vor îmbogăţi neorealismul cu studiul şi al altor clase decît al celor populare. Acestea din urmă vor fi prezente în filmul *Strigătul* unde, de-a lungul peripeţiilor prin care trece un erou vagabond, un om fără căpătîi, se conturează un tragic tablou al Italiei contemporane.

Critic, istoric, teoretician, actor de ocazie, scenarist, documentarist remarcabil *(Viaggio al Sud* [Călătorie în sud]), Carlo Lizzani debutează în regie la douăzeci şi nouă de ani cu *Achtung, Banditi* [Atenţiune, bandiţi], interpretat de o tînără necunoscută, Gina Lollobrigida. Este povestea unui episod din mişcarea de rezistenţă petrecut în regiunea Genovei. Capodopera sa va fi apoi *Cronaca dei poveri Amanti* (Cronica bieţilor amanţi], după Pratolini. Complex, inteligent, sensibil, multiplu, filmul reconstituie cu o pasiune bine dozată viaţa unei străduţe din Florenţa în momentul cînd teroarea fascistă devenise apăsătoare. „Apocaliptica noapte“ în care cămăşile negre vînau oameni pe străzile pustii a fost o piesă de antologie cinematografică. Dar autorităţile italiene vor organiza atît de bine boicotul acestui film încît realizatorul său nu va găsi, nici după patru ani, un contract de regie vrednic de marele său talent.

Maselli nu are decît 23 de ani cînd debutează în regie cu *Amore in Città* [Amorul în oraş]. Primul lui film mare, *Gli Sbandati* [Izgoniţii], înfăţişează un violent conflict amoros şi social în cadrul dramei italiene din septembrie 1943. Plină de sinceritate şi de elan, această operă revelează un tînăr realizator de talent.

Dino Risi dă dovadă de calităţi incontestabile în acida lui comedie *Semnul lui Venus*. Dar după aceea el trebuie să se resemneze şi să se comercializeze, acceptînd să turneze al treilea film din seria *Pîine, dragoste şi...* (primul fusese *Pîine, dragoste şi fantezie*; al doilea *Pîine, dragoste şi gelozie*, ambele realizate de Luigi I. Comencini, cu Gina Lollobrigida şi De Sicca). Succesul acestei serii contribuie la comercializarea formulei neorealiste. Nu se vor mai păstra din ea decît aparenţele, pentru a îmbrăca în ele o serie de divertismente tot atît de deşarte şi de false ca şi comediile cu „telefoane albe".

Federico Fellini, mai întîi caricaturist şi ziarist, devine după 1943 scenaristul principalelor filme ale lui Rossellini, Germi şi Lattuada. Acesta din urmă îl ia ca asociat pentru *Luci del Varietè* [Reflectoarele varieteului], film cu caracter de pe atunci profund „fellinian" prin umorul melancolic şi amar cu care zugrăvea viaţa lamentabilă a actorilor de varieteu în turneu prin orăşelele italiene.

Fellini întrebuinţează apoi experienţa lui de desenator de *Comics*-uri pentru extraordinarul *Il Sceicco Bianco* [Şeicul alb], în care o cititoare de gazete ilustrate întîlneşte pe şeicul alb al visurilor ei şi dă peste un om de nimic, întruchipat cu un rar talent de Alberto Sordi. *Vitelloni* [Viţeii], este jurnalul unor adolescenţi. În Rimini, oraşul natal al autorului, un grup de băieţi au destui bani de buzunar pentru ca să-şi piardă toată ziua pe străzi, în distracţii stupide şi în chefuri. Se simte aci acelaşi suflu ca în unele povestiri ale lui Cehov. Tipurile sînt atît de reale, atît de bine înfipte în substanţa socială, încît cuvîntul „vitelloni" va trece în vocabularul limbii franceze pentru a denumi pe aceşti „şomeri" de tip pierde-vară ai burgheziei contemporane.

La Strada [Strada] îi aduce lui Fellini o celebritate universală, care-l face egalul celor mai mari dintre înaintaşii lui. Stilul său face aici o cotitură. Fondul social nu mai apare în prim plan. Eroii: Gelsomina (Giuletta Massina), Zampano (Anthony Quinn) şi Il Matto (R. Basehart) sînt saltimbanci hoinărind în voia soartei pe drumuri. Personajele sînt stilizate oarecum în tradiţia aşa-zisei *Commedia dell'arte*. În sfîrşit, găsim şi un oarecare „suprarealism“ (care apare încă în *Vitelloni*, dar mai accentuat aci) şi, în sfîrşit o uşoară nuanţă de misticism.

Pe alocuri agasant şi plin de intelectualism filmul a produs totuşi un efect puternic asupra marelui public. Lăsînd la o parte personajul *Il Matto*, prea artificial şi prea „angelic“, Zampano şi Gelsomina sînt, în felul lor, două tipuri sociale răspîndite — din păcate — în lumea întreagă: o pereche în care femeia este o marfă cumpărată de bărbat şi tratată ca un animal...

Filmul *Il Bidone* [Bidonul] (care n-a avut succes comercial) are ca trişti eroi pe *bidonişti*, acei mici escroci care trăiesc şi mor ca lupii. O poveste în genul lui Gogol şi al *Sufletelor moarte*, fabulă amară, dar nu deznădăjduită. În *Le Notti di Cabiria* [Nopţile Cabiriei] Giuletta Massina interpretează rolul unei femei combative şi optimiste. Dacă diverselor părţi ale acestei „Doña Quichote“ le lipseşte coeziunea, deznodămîntul este o lovitură de geniu, asemănătoare neuitatului final din *City Lights* [Luminile oraşului], filmul lui Chaplin. Umilită, jefuită, neînsemnata prostituată nu-şi va pierde totuşi încrederea, încrederea în viaţă, încrederea în oameni...

Lattuada, după marele succes comercial obţinut cu *Anna* lucrare de o calitate mediocră, realizează cel mai bun film al său, *Mantaua*, transpunînd faimoasa povestire a lui Gogol în Italia contemporană. Zavattini scrisese scenariul. Filmul introducea în neorealism o stilizare lirică (pe care o regăsim şi în *Miracol la Milano*, precum şi în lucrările lui Fellini). Lattuada va adapta apoi cu mult entuziasm pe Giovanni Verga (*Lupoaica*), după care va zugrăvi povestea unei adolescente prea bogate, *Guendolina*.

Dintre ceilalţi vechi „caligrafi“, Mario Soldati se resemnează să producă nenumărate filme comerciale — cu excepţia excelentului *Provinciala* (după Moravia), şi a frumoaselor scene de luptă regizate de el pentru King Vidor în coproducţia *Război şi pace*.

Renato Castellani realizează cel mai bun film al său: *De doi bani speranţă*. Scenariul fusese direct inspirat de mizeria în care trăia populaţia unui sat clădit pe coasta Vezuviului. Tonul sincer, vehement, acuzator al acestei opere are o căldură care va lipsi mai tîrziu filmului *Romeo şi Julieta*, realizare îngrijită dar plicticoasă, unde vom regăsi luxul rece al „caligrafilor“. În filmul *I Sogni nel Cassetto* [Visuri spulberate], Castellani regăsește procedeele, dar nu și spiritul neorealismului în povestea unor tineri studenți, poveste conformistă ca o nuvelă dintr-un săptămînal pentru emanciparea femeii.

Din abundenta operă a lui Zampa trebuie să reținem *Anni Difficili* [Anni grei], tablou al epocii democrat-creștine. Alt film al său, *Il Ferroviere* [Feroviarul], îl are ca actor principal pe Germi. El va relua, cu oarecare variație, acest personaj în *Omul de paie*, dar fără emoția și adevărul primei lui creații. Eduardo de Filippo, marele maestru al teatrului napolitan (este fiul faimosului Scarpetta) adusese de mult cinematografului italian, ca actor, o parte din această tradiție. El devine mai tîrziu realizator. Cele mai însemnate creații ale sale sînt *Neapole, orașul milionarilor* și *Napolitanii la Milano*.

Toto, alt comic napolitan, apare într-un mare număr de filme cu succes din care putem reține: *Siamo Uomini o Caporali* [Oameni și majuri], apoi *Hoți și jandarmi*, acesta din urmă realizat de Steno și Monicelli, specialiști în comedii bufe.

Vittorio de Sica, după ce dă greș cu filmul *Stazione Termini* [Stație terminus], acceptă, din păcate, prea multe roluri și regizează prea puține filme. *Oro di Napoli* [Aurul din Neapole] este o culegere de șase nuvele din care se desprinde episodul prostituatei (cu Silvana Mangano) și acela al înmormîntării unui copil (suprimat în proiecțiile publice).

Cu *Il Tetto* [Acoperișul], de Sica și Zavattini dezvoltă vastul tablou început în *Sciuscia* [Lustragiul]. Eroii lor sînt doi tineri căsătoriți, amîndoi muncitori, care caută în zadar un acoperiș pentru a se adăposti. Filmul, plin de generozitate, de adevăr, de sinceritate, nu este totuși o realizare desăvîrșită. Formula din *Hoțul de biciclete* riscă să ajungă stereotipă.

Pentru a-și continua creșterea, arborele neorealist trebuia să-și întindă ramurile nu într-o singură direcție, ci în mai multe, diversificîndu-și stilurile și genurile. Școala, încă plină de forță, este, desigur, în stare s-o facă.

Din păcate, tăieturile obscurantiste practicate de organele represiunii intelectuale elimină sau denaturează, o dată cu cele mai bune scenarii, pe cei mai buni cineaști ai noilor generații. Stagnarea din anii 1956—1958 a fost cu atît mai puternică cu cît în ultimii zece ani talentele și realizările de valoare au fost foarte numeroase. Neorealismul ar putea să-și reia avîntul, dacă ar izbuti să învingă conformismul, formula „melo-realismul", „neo-caligrafismul" și chiar acel populism care, sub zdrențele săracului, ascunde vechiul univers al „telefoanelor albe".

FRANȚA

1951—1956 este o perioadă bună. Simpatia publicului pentru filmele franceze face să scadă partea Hollywoodului din rețetele naționale (35% în loc de 52%). Producția franceză depășește 120 de filme în 1956. Coproducțiile sînt numeroase și „autenticitatea națională" (expresia aparține deopotrivă lui René Clair și lui Vittorio de Sica) se pierde... în producții luxoase (de tip *Caroline Chérie* sau *Lucrèce Borgia*), sau în „combinații europene" (gen *Amanții din Toledo*). Cum însă unele filme artistice nu au de loc succes comercial, coproducțiile tind să se limiteze. Bineînțeles, o colaborare internațională în sensul cel bun rămîne o operație fructuoasă.

Fără a avea prospețimea și elanul combativ al Italiei, Franța produce numeroase și variate filme inteligente și îngrijite, avînd ca numitor comun umanismul generos.

După 1950, curentul „negru" dăduse înapoi. Pagliero, după ce zugrăvește un conflict social în *Les Amants de Bras morts* [Ibovnicii de Brațe moarte], colaborează cu tînărul Charles Brabant pentru a adapta cu o sinceritate plină de îndrăzneală piesa antirasistă a lui J.P. Sartre, *La P. respectueuse* [Lizzy Mac Kay]. În *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois* [Minunile nu se întîmplă decît o dată], Yves Allégret condamnă războiul care îi desparte pe cei ce se iubesc, iar în *La meilleure part* [Partea cea bună] ne arată pe oamenii care construiesc un mare baraj. Cu sinceritatea lor puțin stîngace, aceste filme se dovedesc a fi superioare altora, poate mai „bine făcute", cum este *La jeune folle* [Zvăpăiata] sau *Les Orgueilleuse* [Orgolioșii].

Adaptînd un roman de Georges Arnaud și folosind experiența unei șederi în America Latină, H.G. Clouzot realizează cel mai bun film al său: *Le Salaire de la Peur* [Salariul groazei], odiseea unui camion încărcat cu explozibile și condus de doi declasați (Yves Montand și Charles Vanel). Pasionat și încordat, filmul nu se reduce numai la un *suspense* palpitant; el este și o critică a „mediului" și a monopolurilor petroliștilor. Clouzot se va întoarce însă la producțiile sale polițiste de la începutul carierei cu

Les Diaboliques [Diabolicii] și Les Espions [Spionii] (pe care îi roade totuși o sinceră îngrijorare).

După o serie de ecranizări de mîna a doua, André Cayatte, în colaborare cu scenaristul Charles Spaak, întreprinde turnarea unei „serii judiciare", diverse „cazuri celebre" slujind la zugrăvirea unui tablou destul de amplu al Franței contemporane (*Justice est faite* [S-a făcut dreptate], *Nous sommes tous des assassins* [Sîntem toți niște asasini], *Le Dossier noir* [Dosarul negru]). Cel mai bun din această serie este filmul *Avant le déluge* [Înainte de potop]. Mai importantă decît zugrăvirea tineretului delincvent este descrierea panicii egoiste a claselor avute în timpul războiului din Coreea. Acest îndrăzneț adevăr va provoca persecutarea filmului de cenzură. Părăsind zugrăvirea societății contemporane pentru descrierea unor simple „cazuri de conștiință" (*Oeil pour oeil* [Ochi pentru ochi], *Le Miroir à deux faces* [Oglinda cu două fețe], Cayatte revine la subiecte mai tradiționale și destul de melodramatice.

Un scenariu de Clouzot servește drept bază filmului *Si tous les gars du monde* [Dacă toți tinerii din lume], în care Christian Jacque exaltă solidaritatea umană care nu cunoaște hotare naționale. Cu *Fanfan la Tulipe*, el realizează cel mai bun film al său, lansîndu-l pe noul d'Artagnan, Gérard Philippe, cu spada în mînă, împotriva stăpînilor „războiului în dantele" (dar care este și un război cu „apăsare pe buton", și mai este și un „război ciudat").

După multe filme și scenarii, Le Chanois, care crease un tip interesant de învățători în *L'École Buissonnière* [Tras la fit], dă un reușit tablou social al Parisului în *Sans laisser d'adresse* [Plecat fără adresă] (mai apreciat în străinătate decît în Franța) și își urmărește studiile asupra contemporanilor în *Les Evadés* [Evadații], *Le cas du Dr. Laurent* [Cazul doctorului Laurent] și marele succes comic *Papa*, *maman*, *la bonne et moi* [Tata, mama, bona și eu] (cu Robert Lamoureux), înainte de a întreprinde o nouă adaptare a *Mizerabililor*.

Jacques Becker nu progresează de loc. Zugrăvirea tineretului din *Rendez-vous de Juillet* [Întîlnirea în luna iulie] rămîne superficială. Dacă filmul *Casque d'Or* [Casca de aur] își datorează relativa valoare rigorii sale plastice, subiectul său însă e searbăd și lipsit de căldură. Realizatorul își va risipi apoi talentele în romane polițiste (*Touchez pas au Grisbi* [Nu puneți mîna pe biștari], *Arsène Lupin*), sau în comedii ușoare (*Rue de l'Estrapade*). El nu-şi va putea regăsi vechiul elan în filmul său, ambiţios dar disparat, *Montparnasse* 19[1].

Acest film trebuia să fie realizat de Max Ophüls, care însă moare în 1957, după ce-şi desfăşurase activitatea în numeroase ţări. Format în Germania şi în Austria (*Liebelei*, 1932), Ophüls va păstra veşnic amprenta expresionismului şi a şarjei baroce. Între 1930 şi 1950 îşi manifestase sensibilitatea în filme foarte inegale: *La Signora di tutti* [Doamna tuturor], Italia, 1934; *La tendre ennemie* [Duioasa duşmană], Franţa, 1936; *Lettres d'une inconnue* [Scrisori de la o necunoscută], Statele Unite, 1948. Stabilit din nou la Paris, el realizează *Le Plaisir* [Plăcerea], după Maupassant, în care îmbină pictura impresioniştilor francezi cu decoraţia luxuriantă germană. Sinceritatea din acest film era de mai bună calitate decît dezinvolta (şi totuşi apăsătoarea) melancolie din *La Ronde* [Rondul]. În pofida unor cusururi evidente (inerente, în oarecare măsură, coproducţiilor de mare buget), Max Ophüls realizează înainte de a muri cea mai bună operă a sa, extravagantul film *Lola Montez*, fără legătură cu adevărul istoric, dar care abundă în căutări şi descoperiri reluînd tradiţia şi idealurile vechilor avangărzi.

Prosperitatea cinematografului francez îl readuce la Paris pe Jean Renoir. El regizase în Bengal *Le Fleuve* [Fluviul], a cărui valoare constă în splendida lui armonie de culori, deoarece imaginea Indiei e destul de superficială. Filmul realizat în Italia, *Le Carrosse d'or* [Caleaşca de aur], în culori încă şi mai extraordinare, rămîne o remarcabilă încercare de cinematograf-teatru, de „film-spectacol". De la *Commedia dell'arte* împrumută parcă mai mult formele decît spiritul (tot atît de puţin ca şi spiritul lui Mérimée). La Paris, tablourile din filmul *French Cancan* sînt un fel de omagiu comemorativ adus picturii impresioniştilor francezi. Filmul întrece în valoare, şi încă la mare distanţă, *Moulin Rouge* al lui John Huston. Analiza cartierului Montmartre, ca centru internaţional al plăcerii este inteligent făcută şi, sub bonomia aparentă, se simte dispreţul şi o oarecare acreală. Prin calităţile lui, *French Cancan* întrece *Hélène et les hommes* [Elena şi bărbaţii].

René Clair dăduse greş cu *Belles de nuit* [Frumoasele nopţii], cu care a avut ambiţia să recreeze, în comic, filmul *Intolérance*.

---

[1] Viaţa lui Modigliani (*Amedeo*), 1884—1920, pictor italian născut la Livorno, mort la Paris. Face parte din şcoala expresionistă.

Mărginindu-se la subiecte în aparență neînsemnate, el critică cu o acidă luciditate mitul „frumosului Altădată“ în filmul plin de nostalgie: *Les grandes manoeuvres* [Marile manevre]. Apoi va da dovadă de o caldă umanitate împletită cu un stil sobru și riguros în *Porte des Lilas*.

Marcel Carné, care dăduse loc unei descurajări amare în feericul său film *Juliette ou la Clef des Songes* [Julieta sau Cheia visurilor], va dovedi multă cutezanță în adaptarea foarte liberă a romanului lui Zola, *Thérèse Raquin*. *Air de Paris* [Aerul Parisului] ar fi putut marca în opera sa o cotitură hotărîtoare. Dar regizorul este condamnat la inactivitate pînă cînd va putea aborda un subiect cu adevărat ales de el, *Les Tricheurs* [Trișorii][1], critică severă a unei anumite părți a tineretului. Filmul a fost o mare realizare pe plan artistic și o mare performanță ca succes de public.

Prin absurda „regulă a jocului“, care guverna producția franceză, Grémillon e condamnat la inactivitate, iar remarcabilul său film *Amour d'une Femme* [Dragostea unei femei], va întîmpina un eșec comercial. Același lucru se va întîmpla cu Louis Daquin. Acesta din urmă este silit să plece în Austria pentru a realiza un *Bel Ami* care, cu toată situarea lui în actualitate, rămîne perfect credincios lui Maupassant, sau va veni în Romînia, unde va turna *Ciulinii Bărăganului*.

Claude Autant-Lara înregistrează un succes deplin cu filmul *L'Auberge rouge* [Hanul roșu] care este o violentă și voltairiană satirizare a melodramelor și a stilului „negru“. Această îndrăzneală va atrage asupra-i unele atacuri, mai tîrziu, cu ocazia turnării filmului său *Le Blé en herbe* [Grîul necopt], o entuziastă adaptare a unui roman al scriitoarei Colette. Apoi, secundat de Aurenche și Bost, el va evoca în *Le Rouge et le Noir* [Roșu și negru] un vast și sobru tablou al reacțiunii sub Carol X. Firește Autant-Lara nu-l va putea transpune pe ecran pe Stendhal în întregime, dar va zugrăvi cald și sincer dramele amoroase. Cel mai bun film al său va fi *Traversée de Paris* [Străbătînd Parisul], o povestire îndrăcită și plină de sarcasm, tablou al capitalei în timpul ocupației germane, interpretat de Jean Gabin și Bourvil. După aceea el îi va adapta pe Simenon în *En cas de malheur* [În caz de nenorocire] și pe Dostoievski în *Le Joueur* [Jucătorul].

---

[1] Denumirea acelei părți a tineretului burghez din Franța contemporană, dezaxat, decadent, descurajat și chiar criminal. — *N. T.*

René Clément caută să se reînnoiască cu fiecare film, izbutind s-o facă în filmul *Jeux interdits* [Jocuri interzise], realizat după o povestire a lui François Boyer, adaptată de Bost și Aurenche, care condamnă cu tărie ororile războiului și repercusiunile lui asupra vieții a doi copii. Succesul obținut în toate țările unde a fost prezentat acest film îl clasează pe Clément printre cei „mari“ ai cinematografului francez. Savantul arabesc psihologic din filmul *Monsieur Ripois* păstra un caracter cam prea particular. În schimb *Gervaise* este — datorită lui Bost și Aurenche — o adaptare fidelă, inteligentă, bine gîndită a romanului *L'Assomoir* și totodată un omagiu adus lui Zola și celebrului său ciclu *Les Rougon Maquart.* O perfecțiune formală reglată de savante calcule de tipul „creierului electronic“ riscă să-l ducă pe Clément la un oarecare academism. Aceasta s-a văzut în coproducția *Barrage contre le Pacifique* [Baraj împotriva apelor Pacificului]. Totuși, de sub o răceală prudentă, tot mai răzbate pe alocuri o senzualitate fierbinte.

Robert Bresson se afirmă ca unul din cei mai mari cineaști actuali. Firea lui exigentă îl ținuse multă vreme departe de studiouri, pentru a se feri de compromisuri, ca acelea din primele lui filme, în care fusese silit să accepte actori profesioniști și dialoguri literare. Acest „jansenist“ cucerit de perfecțiunea clasicilor va adapta pe Bernanos în *Le Journal d'un curé de campagne* [Jurnalul unui preot de țară], poveste arzătoare ca un cărbune mocnind sub cenușă. După o îndelungată meditare, el va produce *Un Condamné à mort s'est échappé* [Un condamnat la moarte a evadat] care este capodopera vieții lui. Ducînd sobrietatea artistică pînă aproape de nuditate, reducînd elementele dramei la un om singur închis cu cîteva obiecte într-o celulă albă, realizatorul — departe de a ajunge la o abstracție moartă — știe să redea prin sunet și prin scurte planuri de fund, atmosfera orașului Lyon din anul 1943, grozăviile ocupației naziste, eroismul rezistenței, martiriul ostaticilor, unanimitatea franceză.

În aparență la antipodul lui, comicul Jacques Tati face în fond parte din aceeași categorie cu Bresson prin sobrietatea lui, prin refuzul de a folosi „efecte“, prin scrupuloasa lui grijă pentru amănunt și prin marea lui dragoste de oameni.

Format la școala severă a music-hall-ului, acest autor desăvîrșit debutează cu *Jour de Fête* [Zi de sărbătoare], unde interpretează rolul unui factor poștal rural care vrea să imite isprăvi americane în atmosfera poetică și îngăduitoare a unei sărbători onomastice, într-un tipic sat franţuzesc. În *Les Vacances de M. Hulot* [Vacanţa d-lui Hulot], Tati creează un nou personaj, un găligan deşirat, prostănac, fîstîcit şi sentimental, care-şi dezvăluie distracţiile lunare şi micile atenţii pline de stîngăcie în cadrul plăcerilor pe care le poate oferi o cură balneară pe o plajă frecventată de mica burghezie. Arta observaţiei se împleteşte aici cu arta mimei şi cu o subtilă orchestraţie a sunetelor: dialogul, voit neinteligibil, este întrebuinţat ca un fel de material muzical, ca un element de orchestraţie sonoră.

Uneori, discreţia stilului lui Tati devine profunzime, pe negîndite, ca şi cum s-ar juca. Aceasta s-a văzut mai ales în *Mon oncle* [Unchiul meu], filmul său cel mai elaborat, satirizare a confortului modern, contrastînd cu existenţa lină şi fără pretenţii din cartierele mai vechi, o violentă critică a unui mod de viaţă care preferă maşina omului. Personajul care se numeşte monsieur Hulot conduce, discret, jocul. El ne arată echivalentul modern al viţelului cu două capete, soţii Arpel. Îi vedem instalaţi în beatitudinea unui paradis electronic condiţionat şi climatizat, unde confortul, din simplu mijloc practic, devine scop în sine, absurd şi sterilizant.

Pe lîngă Tati, creaţiile comice ale unor Carlo Rim, Robert Dhéry, Jack Pinoteau au fost destul de inegale; Norbert Carbonneaux însă promite. Primele lui filme cu totul ieşite din comun (*Les Corsaires du Bois de Boulogne* [Corsarii din Bois de Boulogne], *Courte tête* [Cap scurt], *Le Temps des oeufs durs* [Epoca ouălor răscoapte] s-au bucurat de un meritat succes.

Cu toată abundenţa de filme şi genuri, şcoala franceză, în anii 1957—1958, pare a da semne de oboseală. O veşnic trează represiune exercitată asupra intelectualităţii şi regresul care ameninţa industria cinematografică par a-i fi tocit ascuţimea.

Dar dacă vechii maeştri se văd eliminaţi pe nedrept, sau dacă decad pentru că aplicaseră prea bine „regula jocului", cinematograful francez îşi poate totuşi, pe de o parte, pune nădejdea într-o nouă generaţie, iar pe de altă parte, se poate sprijini pe o remarcabilă şcoală de documentarişti.

Între 1945 şi 1955 producţia nu promovase realizatori decît dintre cineaştii trecuţi de mult de patruzeci de ani. Regula suferă cîteva rare excepţii, ca, bunăoară, Ciampi (cele mai bune filme ale acestuia sînt *Un Grand patron* [Un mare patron] şi *Les Héros sont fatigués* [Eroii au obosit]; sau ca André Michel (*Trois femmes* [Trei femei], după Maupassant, *La Sorcière* [Vrăjitoarea]. În fine, îl putem cita pe Alexandre Astruc, critic încă de la o vîrstă foarte fragedă, care dobîndește la douăzeci de ani un fel de celebritate, lansînd formula *caméra-stylo* (adică aparat de filmat-toc rezervor). Debutează adaptînd, într-un stil înflăcărat și cam chinuit, nuvela lui Barbey D'Aurevilly, *Le Rideau cramoisi* [Perdeaua roșie].

În *Les Mauvaises rencontres* (Întîlniri primejdioase), sărăcia subiectului dăunează marilor calități ale filmului. Astruc, autor exigent, își exprimă mai bine adevărata personalitate în *Une vie* [O viață], după Maupassant, dezbărîndu-se de prețiozitate și de manierism.

După 1955, lucrurile se schimbă. Un pluton de cineaști tineri, unii încă sub treizeci de ani, vor aborda regia. Vadim este cel mai strălucit dintre ei. El obține un succes răsunător în Statele Unite, impunînd o stea lipsită de talent, pe Brigitte Bardot, noul tip de „fată modernă“, pe care o va folosi în filmele *Sait-on jamais* [Nu se știe niciodată], *Dieu créa la femme* [Dumnezeu a creat femeia] și *Les Bijoutiers du clair de lune* [Bijutierii de clar de lună]. Strălucit, cutezător, aproape impertinent, foarte convins, Vadim are cusurul, în primele lui trei filme, de a fi cedat prea mult senzaționalului și cerințelor comerciale, ceea ce a făcut ca filmele lui să nu fie realizări desăvîrșite.

În schimb, nu vom afla nici o concesie la pătrunzătoarea și foarte personala Agnes Varda, autoarea filmului *La Pointe courte* [Vîrful scurt]. Pierre Kast este inteligent și ingenios în *Un Amour de poche* [Dragoste de buzunar]. Marcel Camus în *Mort en fraude* [Mort fraudulos], și Bernard Aubert în *Patrouille de choc* [Patrulă de șoc], au arătat amîndoi, fiecare în felul său, grozăvia războiului din Vietnam. Louis Malle reușește să iasă din convenționalismul unui scenariu polițist printr-o viziune personală a Parisului și a oamenilor în *Ascenseur pour l'échafaud* [Ascensor pentru eșafod]. El realizează apoi filmul *Les Amants* [Amanții], o operă în care își afirmă marele său talent, într-un liric și tulburător cîntec de dragoste, plin de puritate și de pasiune.

Georges Franju debutează în regie cu *La Tête contre les murs* [Cu capul de pereți], operă încordată, riguroasă, violentă, mai degrabă plină de indignare decît fioroasă. C. Chabrol realizează primele sale filme cînd încă n-are treizeci de ani, cu aceeași libertate cu care un tînăr scriitor își scrie primele romane, manifestînd un temperament original, ca și, dealtminteri, criticul Truffaut în *Les Mistons* [Familia Miston] și *Les 400 coups* [Cele 400 de lovi-

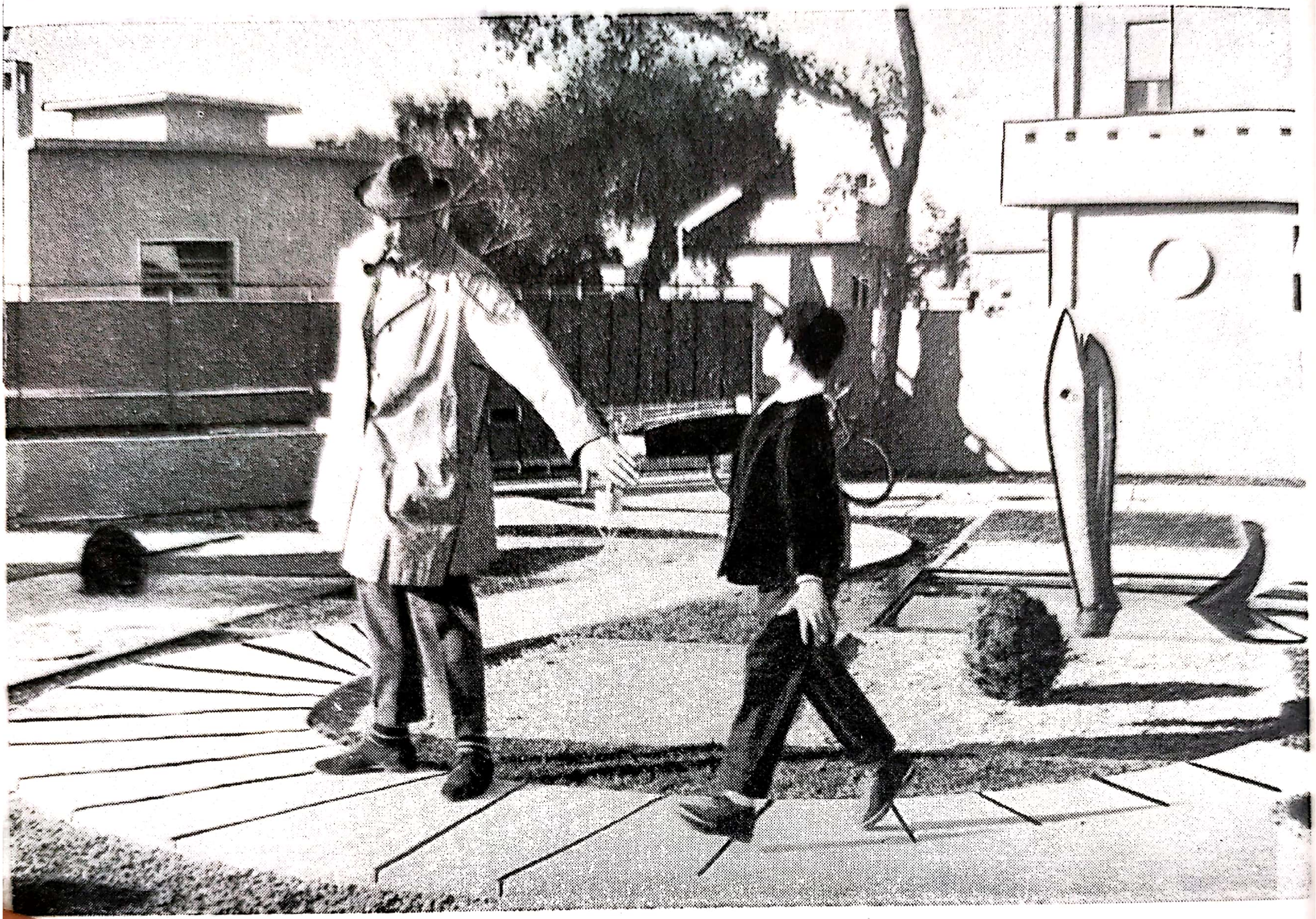
147.
Un condamnat la moarte a evadat
(Robert Bresson, 1956)

148.
Casa în care locuiesc
(L. Kulijanov
și I. Seghel, 1957).

149.
Comunistul
(I. Raizman, 1957).

155.
Pe Donul liniştit
(S. Gherasimov, (1957–1958).

156.
Idiotul
(I. Pîriev, 1958).



157.
Unchiul meu
(Jacques Tati, 1958).

turi], film plin de sinceritate, generozitate și înflăcărare. O generație 1960, dominată de pasiune neoromantică, reînnoiește astfel un cinematograf pe care regresul și alte temeri îl puteau alarma.

Majoritatea acestor noi-veniți fuseseră formați la școala filmului de scurt metraj. Școala documentară franceză, care are ca centru „Grupul celor treizeci" este, de la război încoace, prima din lume. Ea întrece, prin numărul și diversitatea filmelor sale, vechile rezultate dobîndite de documentariștii de la Londra sau New York. Documentarismul francez, stimulat de un „ajutor pentru o mai bună calitate a filmului de scurt metraj" a fost revelat, după 1950, de numeroasele premii obținute la festivalurile internaționale.

Filmul de istorie a artelor, gen nou, creat în timpul războiului de italianul Luciano Emmer (autorul filmelor *Jérome Bosh*, *Giotto* etc.), s-a dezvoltat mai ales în Franța. Personalitatea cea mai puternică în acest domeniu este Alain Resnais. El prezintă, poate cam prea sistematic, viața lui *Van Gogh* prin tablourile acestuia. Tot el, plecînd de la tabloul *Guernica* de Picasso și cu ajutorul poetului Eluard, creează un minunat poem liric al războiului din Spania. Mai tîrziu compune *Les Statues meurent aussi* [Și statuiele mor] (cu colaborarea lui Chris Marker). Filmul e interzis de cenzură, pentru că subliniază decadența artei negre africane ca o consecință a colonizării. *Nuit et brouillard* [Noapte și ceață], în fine, este un rechizitoriu emoționant și pudic împotriva groaznicei exterminări din lagărele naziste.

Tehnicianul Arcady, colaboratorul lui Resnais, contribuie la înmulțirea filmelor despre artă sau a filmelor create pe marginea unor documente. Dintre acestea trebuie să cităm filmele: *1848*, realizat de Victoria Mercanton, *La Commune* [Comuna], de Roger Mennegoz, *Les Charmes de l'existence* [Farmecele existenței] de Grémillon, *Les Désastres de la guerre* [Dezastrele războiului] (sau *Goya*), de Pierre Kast etc. Într-un gen vecin cu acesta, unele filme îi arată pe artiști sau pe scriitori în viața lor de toate zilele, la munca lor, ca, de pildă, *Maillol* al lui Jean Lods și Claude Roy, *Matisse* al lui François Campeaux, *Mauriac* al lui Leenhardt (autorul unui remarcabil film despre nașterea cinematografului, *Naissance du Cinéma*), și mai ales *Le Mystère Picasso* [Misterul Picasso] al lui Clouzot care dă publicului putința să pătrundă în inteligența creatoare a pictorului, arătîndu-i tablouri executate sub ochii lui. Dintre biografiile unor oameni în viață sau dispăruți, trebuie să menționăm filmele *Colette*, al lui Yannick Bellon, *Louis Lumière*, al lui Paul Paviot, *Leriche, Chirurgien de la douleur*

[Leriche, chirurgul durerii], realizat de Leenhardt, *Balzac* și *Zola* de Jean Vidal etc.

La rubrica „Călătorii și descoperiri“, trebuie trecute, în primul rînd, filmele de munte ale lui Marcel Ichac (*Victoire sur l'Anapurna* [Victorie pe Anapurna] etc. și prodigioasele explorări submarine ale comandantului Cousteau. Cîteva filme de scurt metraj (*Carnets de Plongée* [Plonjoane în fundul mării], *Autour d'une épave* [În jurul unei epave] etc.) l-au dus pe acesta la realizarea neuitatului său *Le Monde du silence* [Lumea tăcerii] realizat în colaborare cu Louis Malle).

Jean Rouch este un remarcabil specialist în filmul etnografic. După ce studiază moravurile și obiceiurile triburilor africane (*Les Fils de l'eau* [Fiii apei], el arată contactul negrilor cu Europa în *Les Maîtres fous* [Stăpînii nebuni] și mai ales în *Treichville*, al cărui subiect real este proletarizarea unor oameni veniți din regiunea Nigerului în marele oraș Abidjan.

Producția de *documentare militante*, a căror origine o găsim în *La Vie est à nous* [Viața e a noastră] a lui Jean Renoir, continuase în timpul războiului în maquis-uri ca de exemplu *Au Coeur de l'orage* [În toiul furtunii] al lui Le Chanois. În documentarismul francez s-a aflat un indispensabil ferment (în special filmele *La Grande grève des mineurs* [Marea grevă a minerilor], *La Bataille de la vie* [Bătălia vieții] realizate de Louis Daquin, și mai ales *Vivent les dockers* [Trăiască docherii] al lui Mennegoz]. Trebuie să cităm de asemenea studiile sociale ale lui Elie Lotar (*Aubervilliers*), Henri Aisner *La Terre fleurira* [Pămîntul va înflori], Yannick Bellon (*Goëmons*), Fabiani (*Grande Pêche* [Marele pescuit]) etc.

S-au făcut și încercări poetice sau plastice: Jean Mitry a transpus în imagini unele bucăți de Debussy și *Pacific 231* a lui Honneger. Lamorisse cunoaște un mare succes cu filmul *Crin Blanc* [Coamă albă] — realizat după povestea unui măgăruș african *Bim* — în care își reamintește de învățăturile lui Flaherty. În sfîrșit, semnalăm acel adevărat triumf care a fost *Le Ballon Rouge* [Balonul roșu], în care vedem un băiețel uimit cutreierînd Parisul pe urmele balonului său. Georges Franju are un ton special de poet sarcastic care se face auzit în *Le Sang des Bêtes* [Sîngele dobitoacelor], și mai mult în *Hôtel des Invalides*, o biciuitoare satiră a războiului.

În sfîrșit, marele documentarist Joris Ivens realizează în Franța atrăgătorul și profundul documentar liric *La Seine a rencontré Paris* [Sena întîlnește Parisul].

Prin varietatea și prin realizările lor, documentariștii specialiști francezi de „scurt-metraj“ depășesc pe cei din celelalte țări, fără să se poată vorbi totuși de o adevărată școală. Căci prea sînt diverse tendințele lor, legate doar prin încrederea în artă și în oameni care le este comună tuturor.

MAREA BRITANIE

Cinematograful englez trece din nou printr-o perioadă grea. Este simbolic faptul că în 1955 — anul în care moare Alexander Korda, producătorul marilor regii de la 1940 — animatorul renașterii „documentariste“ din această epocă, Michael Balcon, devine producător pentru societatea americană M.G.M., după ce vinde televiziunii studiourile de la Ealing.

Se putea naște atunci întrebarea dacă Marea Britanie nu avea să-și piardă în curînd jumătate din spectatori (1 635 milioane de bilete în 1946, 925 milioane în 1957). În cinci ani, o sală din zece își închisese definitiv porțile. Rank, după mai multe exerciții deficitare, își echilibrează bugetul prin vînzarea cofetăriilor, dezmembrarea parțială a „imperiului“ său și prin distribuirea filmelor americane. Hollywood — care lua în producția Londrei o parte din ce în ce mai importantă — pusese mîna, o dată cu vedetele care aveau succes, pe principalii cineaști englezi: David Lean, Carol Reed, Mackendrick etc. Severitatea cenzurii și conformismul extrem al unei distribuții puternice aduseseră filmele britanice la un standard comparabil cu acela al Republicii Federale Germane.

Carol Reed se afla în plină decadență, fie că se consacra exotismului *(Surghiunitul din insule)*, fie că încerca să dea o nouă versiune filmului *Al treilea om* cu plicticoasa melodramă „antiroșie“ *The Man Between* [Intermediarul], fie că relua pentru Hollywood, în *Trapez*, povestea din *Varieteu*. Powel și Pressburger ajung la un nivel foarte scăzut cu pseudodocumentarul *Bătălia de la Rio de la Plata.*

Anthony Asquith, după ce transpune pe ecran cu grijă și ironie o veche comedie mondenă a lui Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* [Avantajul de a fi sincer], atinge cu prudență marile probleme în *Young Lovers* [Tineri îndrăgostiți] sau *Orders to Kill* [Ordin de execuție], într-un stil corect și demodat.

David Lean evocase cu o oficială fervoare, gen Kipling, efortul imperial al aripilor britanice (Zidul sunetului). Încercase apoi o comedie ușoară cu melancolicii amanți din *Summer Madness* [Nebunie de vară]. În fine, obține un succes internațional bine meritat cu *The Bridge on the River Kwai* [Podul de pe rîul Kwai], cu Alec Guiness. Uriașa popularitate a filmului se datorește în mare parte subiectului lui Pierre Boule. Colonelul englez care, de dragul disciplinei și al lucrului „bine făcut", devine „colaborator" cu japonezii și își apără podul împotriva propriilor lui concetățeni, este un tip contemporan a cărui valoare simbolică depășește războiul sau armatele. Filmul nu este totuși o capodoperă. Nu găsim nici urmă de geniu în această realizare, dealtminteri conștiincioasă și plină de corectitudine profesională.

Sir Laurence Olivier își continuă seria shakespeariană cu un Richard al III-lea, viguros și remarcabil interpretat, dar fără noutatea lui *Henric al V-lea* sau a lui *Hamlet*.

Generațiile anului 1940 se împotmolesc. Documentarismul devine clauză de stil.

O realizare ca filmul *Cruzimile mării*, în care Charles Frend imprimă o notă de grandios adaptării unui roman de N. Monsarrat, este o excepție.

Grupul umoriștilor se repetă și produce pînă la urmă filme tot atît de artificiale ca și teatrul bulevardier francez sau comedia ușoară americană. Robert Hamer, după strălucitul și violentul film *Kind Hearts and Coronet* [Nobleța obligă], coboară la un nivel mediocru (în *Detectivul lui Dumnezeu*, după *Father Brown* de Chesterton). Filmul *Călătorie la Tilfield* realizat de Charles Crichton, nu este la înălțimea ritmului său comunicativ. După *Lavender Hill Mob* [Lumea din Lavender Hill], Henri Cornelius nu-și regăsește nici în *Genoveva*, nici în *I am a camera* [Sînt un aparat de filmat], verva satirică din *Passport to Pimlico* [Pașaport pentru Pimlico]. Alexander Mackendrick realizează excelentul său *Whisky a Gogo* pe care nu-l va egala *The Lady Killers* [Asasini de doamne], al cărui umor e prea mecanic, dar cu care poate sta alături *Maggie*, foarte reușită caricatură a unui miliardar american. El își va continua apoi cariera la Hollywood, unde va realiza, printre altele, *The Sweet smell of succes* [Plăcutul miros al succesului], o crudă satiră a arivismului newyorkez, film realizat cu prețioasa colaborare a marelui operator chino-american James Wong Hove.

O speranță de schimbare și de reîmprospătare se manifestă totuși: mai mulți tineri s-au grupat în „Free Cinema" [Cinematograful liber], în jurul criticului Lindsay Anderson. Ei reiau, pe baze noi, experiența documentariștilor, cu studii avînd un caracter liric sau satiric. Cităm filmele lui James Broughton: *Pleasure Garden* [Parc de plăcere], prea fidel vechii avangărzi, *Momma Don't Allow* [Mămica nu dă voie], unde e vorba de fanaticii dansului, *People Apart* [Oameni despărțiți] al lui Guy Brenton, *Together* [Împreună], realizat de Claude Goretta, eroii fiind doi tineri surdomuți, în fine filmele lui Lindsay Anderson: *Dreamland* [Țara visurilor], *Thursday Children* [Joia copiilor] și *Every Day except Christmas* [Orice zi afară de cea de crăciun] (în colaborare cu Karel Reisz), descripție plină de perspicacitate a pieței din Covent Garden.

Alain Tanner și Claude Goretta, urmînd tehnica „cine-ochiului" fixează atmosfera zilei și moravurile tinerilor pierdevară în incisivul lor film *Nice Time* [Petrecere bună]. Dar este încă prea devreme pentru a putea spune dacă grupul de la „Free Cinema" va avea în 1960, asupra școlii engleze, o influență asemănătoare cu aceea a documentarismului din 1940.

U. R. S. S.

După 1953, cinematograful sovietic urmează o cale nouă. Producția, care în 1952 scăzuse la opt filme pe an, atinge 120 în 1958. Ministerul Cinematografiei este înlocuit cu o direcție în Ministerul Culturii. Producția se diversifică, dînd mai multă atenție vieții contemporane (45 de filme de acest gen din cele 80 realizate în 1956). Numeroși tineri debutează cu filme care au legătură directă cu viața. Numărul instalațiilor cinematografice depășește 50 000, iar numărul spectatorilor ajunge la două miliarde și jumătate în 1955 (cu 500 de milioane mai mult decît în Statele Unite).

În ajunul morții sale (1953), Pudovkin realizase cel mai bun film vorbitor al său, *Întoarcerea lui Vasili Bortnikov* (după romanul Galinei Nikolaevna: *Secerișul)*. Tratarea lui lirică, socială și psihologică reamintește, în unele privințe, marele său film: Мать [Mama]. Este vorba de un bărbat pe care lumea l-a crezut mort în război și care-și găsește nevasta măritată cu altul. Paralel cu desfășurarea conflictului se desfășoară în fața ochilor noștri și viața țăranilor sovietici și a unui colhoz.

Dovjenko se sfîrșește din viață tocmai cînd se pregătea să realizeze scenariul său — Поэма о море [Poemul mării], pe care, după moartea sa îl va regiza Iulia Solnțeva, soția și colaboratoarea lui. Printre vechii colaboratori ai lui Eisenstein, Tissé realizează împreună cu Agranenko — Бессмертный гарнизон [Garnizoana nemuritoare], un episod al războiului din 1941, povestit pe un ton just și emoționant, în timp ce Aleksandrov produce filmul — Композитор Глинка [Compozitorul Glinka], biografie amănunțită și îngrijită.

Dintre marii cineaști sovietici care au fost multă vreme absenți de pe ecrane, îl amintim pe Frederik Ermler, care prezintă — Неоконченнаяа повесть [Poveste neterminată]. Fără a fi de aceeași talie cu filmele — Великий гражданин [Marele cetățean] sau [Cotitura cea mare], filmul înfățișează o emoționantă poveste de dragoste petrecută la Leningrad. Realizatorul găsește apoi un subiect mai direct politic în — Первый день [Prima zi].

Donskoi adaptează *Mama* lui Gorki cu mai multă fidelitate decît Pudovkin, într-un film a cărui primă parte este excelentă, ceea ce, firește, nu șterge amintirea lucrării lui Pudovkin, capodoperă a cinematografului mut. De altfel cele două lucrări diferă foarte mult.

Serghei Iutkevici, după ce regizează în Asia Centrală o biografie a exploratorului rus *Prjevalski*, creează într-un stil maiestuos și nobil, filmul — Скандербег [Skanderbeg], epopee a eroului medieval albanez, și — Отелло [Othello], film, în care maurul din Veneția (Bondarciuk) este un om cinstit, prea încrezător, înșelat de trădătorul Iago. Contrastînd cu aceste două mari regii, — Рассказы о Ленине [Povestiri despre Lenin] este un film discret, lipsit de artificii, pătrunzător.

Kozînțev se întoarce la arta filmului cu un — Дон Кихот [Don Quichotte], foarte fidel și totodată foarte personal, în care vehementul personaj creat de Cerkasov trăiește în decoruri construite sau naturale de o mare frumusețe plastică. Această realizare lasă mult în urmă filmul lui Pabst.

Vasiliev regizează în Bulgaria *Oameni în război*, cu scene de luptă pline de măreție și de ținută, apoi arată revoluția din 1917 în — Дни Октября [Zile de Octombrie]. El se consacrase, pe de altă parte, direcției artistice a studiourilor din Leningrad „Lenfilm“ așa cum Pîrîev se dedicase studiourilor din Moscova „Mosfilm“. O descentralizare a cinematografului dăduse studiourilor sovietice o autonomie care s-a dovedit în curînd foarte avantajoasă.

Zarki și Heifeț, realizează împreună, după război, interesantul lor film — Во имя жизни [În numele vieții]. Apoi, după 1952, își reiau fiecare activitatea independentă cu filme consacrate vieții contemporane. Filmul lui Zarki, — Высоты [Înălțimi], se petrece pe șantierul unor mari lucrări socialiste.

În filmul — Большая семья [O mare familie], Heifeț adaptase romanul lui Koteșov, *Familia Jurbin*, depășindu-l uneori prin exactitatea cu care înfățișa mediile muncitorești. În — Дело Румянцева [Cazul Rumeanțev], o intrigă cu aspect polițist îi permite să arate viața cotidiană sovietică, criticînd anumite moravuri sau personaje. Regăsim aceeași tendință în excelentul film al lui Raisman, — Урок жизни [Lecția vieții]. Eroul său, inginer pe un mare șantier, este atît de plin de el încît se poartă cu familia lui aproape tot atît de urît ca brutalul Zampano cu biata Gelsomina din filmul *La Strada* de Fellini.

După 1950, plîngerile publicului, nemulțumit că vedea prea puține filme noi, își găsiră ecou la al XIX-lea Congres al Partidului Comunist. Ministerul Cinematografiei adoptă atunci soluția comodă de a filma „în masă" piese de teatru, numere de circ, dansuri, cîntece, exact așa cum apăreau ele pe scenă. Reorganizarea din 1954 va pune capăt acestei proliferări de teatru „conservat". Soluția „filmelor-spectacole" a slujit totuși la realizarea unor filme interesante, ca, de pildă, opera — Борис Годунов [Boris Godunov] ecranizată de Vera Stroeva, și opera — Садко [*Sadko*] de Roșal, de asemenea, baletul — Ромео и Джульетта [Romeo și Julieta], realizat de Arnstam, în care coregraful de la Teatrul Mare (Balșoi Teatr), Lavrovski, a transformat regia în funcție de posibilitățile obiectivului de a filma faimosul balet al lui Prokofiev. Ptușko regăsește (ca și în noul său — Новый Гулливер [Gulliver]), ingenuitatea lui Méliès adaptînd opera *Sadko*, de Rimski Korsakov, și apoi — Илья Муромец [Balada voinicului] legenda unui vechi erou moscovit.

Pe de altă parte, în 1954—1958, o nouă generație își dezvăluie numeroasele talente, aproape toate formate de V.G.I.K. (cel mai vechi Institut cinematografic existent). Filmul — Сорок первый [Al 41-lea], realizat de Ciuhrai este o fierbinte și tragică idilă petrecută în epoca romantică a războiului civil. Acest „Romeo și Julieta" modern, prin stilul său încordat și voluntar, dar emoționant și sensibil, ne reamintește de unii vechi maeștri sovietici. Alți tineri, Basov și Korceaghin, în romanescul lor film — школа мужества [Școala curajului] (după Arkadi Gaidar), Annenski în strălucitul său — Анна на шее [Ordinul Ana] (după Cehov), Samsonov, în mișcătorul și liricul său film — Попрыгунья [Zvăpăiata] (după Cehov), își îndreaptă atenția spre primul sfert al veacului al XX-lea; majoritatea noilor veniți însă abordează direct perioada contemporană, în filme unde prezintă proaspăta lor experiență sau amintirile lor recente. În operele lor, găsim un amestec de influență a clasicilor sovietici și de neorealism.

În — Родился человек [S-a născut un om], Vasili Ordinski pleacă de la o situație asemănătoare cu aceea din filmul francez *Plecat fără adresă* (o „fată-mamă“ pierdută într-un mare oraș, oraș totodată prietenos și ostil) pentru a ne arăta Moscova cu o impresionantă autenticitate. Kulijanov și Seghel, în — Так началось [Așa a început], arată pe un ton liric, direct inspirat de Dovjenko, defrișarea pămînturilor virgine. Ei creează apoi o operă mai bogată și mai desăvîrșită cu — Дом, в котором я живу [Casa în care locuiesc], cronică sobră a unui imobil și a locatarilor săi, peste care trece războiul cu dramele lui. Tînărul georgian Tșkeidze, care debutase, după absolvirea V.G.I.K.-ului, cu o poveste din timpurile de demult, — Лурджа Магданы [Măgărușul din Magdala] (realizat cu Abuladze), adoptă același ton neorealist pentru a descrie, în filmul — Наш двор [Curtea noastră], viața zilnică de la Tiflis, într-un stil plin de vioiciune meridională. Mironer și Kuziev întrebuințează un ton asemănător în — Весна на Заречной улице [Primăvara pe strada Zarecinaia], care s-a bucurat de mult succes la Moscova.

Alți tineri arată traiul din colhozuri în povestiri care diferă mult de apologurile scrobite și înflorite ale perioadei precedente. Filmul cel mai bun al acestei serii este acela în care Mihail Șveițer descrie cu elan și fără a fi schematic rămășițele mentalității chiaburești la unii colhoznici, alături de conflictul dintre un ginere și socrii săi — Чужая родня [Părinți străini]. Unul din primele succese ale tinerei generații fusese filmul — Судьба Марины [Destinul lui Marina] realizat de Smaruk și Ivotcenko, film care datorează mult scenariului compus de tînăra ucraineancă L. Kompaneț. Trebuie să cităm, de asemenea, satira lirică a lui Stanislas Rostoski, — Земля и люди [Pămînt și oameni], ca și înduioșătorul film — Крутые горки [Dealuri abrupte] de Nikolai Romanțev.

Contemporaneitatea nu este absentă nici din alte filme realizate de tineri, care își iau subiectele din epoci recente, dar intrate de pe acum în istorie. Actualitatea răsună în filmul — Беспокойная молодость [Tinerețe frămîntată], a cărui acțiune e situată în zilele care au urmat războiului civil. Alecsandr Alov și Vladimir Naumov își întorc din nou privirile spre această epocă în filmul lor *Pavel Korceaghin* (adaptare după romanul — Как закалялась сталь [Așa s-a călit oțelul] al lui Ostrovski). Zugrăvind fără să exagereze dramaticele dificultăți din acea vreme, ei au dat justa lui valoare vechiului, ca și actualului eroism rus, spre deosebire, de pildă, de — Педагогическая поэма [Poemul pedagogic] (după Makarenko), unde un cîntec intonat în cor îi este de ajuns realizatorului Masliukov pentru a învinge mizeria, foamea și răul.

Timp de patru ani, generația 1954 aduce un mare aport cinematografului sovietic. Ea pare să vestească (după perioadele 1925—1930 și 1934—1941) o a treia mare înflorire. Cu atît mai mult cu cît realizatorii consacrați au dat în această perioadă opere importante. Am și vorbit de cîțiva dintre ei. În 1958, Gherasimov termina o amplă trilogie adaptînd, cu mult gust și cu fidelitate, romanul — Тихий Дон [Pe Donul liniștit] al lui Șolohov. Pîriev prezintă *Ana Filipovna*, prima parte din — Идиот [Idiotul], adaptare după Dostoievski. Roșal realizează o serie de filme care transpun pe ecran valorosul roman al lui Aleksei Tolstoi, — Хождение по мукам [Calvarul]. Înainte de a muri, Braun produsese cel mai bun film din bogata sa operă: — Мальва [Malva], după Gorki. Kalatozov, în fine, dobîndește un mare succes internațional cu — Летят журавли [Zboară cocorii], premiat cu Laurii de aur la Festivalul de la Cannes din 1958.

Fost operator, Kalatozov debutase în 1930 cu — Соль Сванетии [Sarea din Svatenia], în care găsim imagini de o mare frumusețe. Absorbit de diverse funcțiuni, n-a realizat, în următorii douăzeci de ani, decît două sau trei filme printre care Чкалов [Pilotul Valeri Cikalov]. Se întorsese la regie cu o realizare mediocră: — Заговор обреченных [Complotul condamnaților]. Mai tîrziu însă, filmul — Верные друзья [Prieteni credincioși] a contribuit la renașterea cinematografului sovietic prin verva cu care era atacată îngîmfarea unor personalități oficiale. Aceeași tendință o regăsim în *Prima etapă* (film despre viața pe pămînturile virgine), căruia îi urmează capodopera sa: *Zboară cocorii*. Această poveste a unor îndrăgostiți despărțiți de război și de moarte este de un romantism îndîrjit. Apogeul este atins în scenele (paralele) cu plecarea soldaților și cu întoarcerea lor, în scena morții eroului, și în strigătul pe care nu-l mai poți uita al răniților dintr-un spital împotriva grozăviei războiului. În ciuda cîtorva episoade de o valoare discutabilă (scena violului în timpul bombardamentului), filmul s-a plasat, din capul locului, printre operele clasice ale unui cinematograf cu tradiții bogate, în plină și continuă înnoire în pragul deceniului 1960.

SUEDIA

Din 1950, cinematograful suedez continuă să producă treizeci de filme pe an, cu bugete nu prea ridicate (30 pînă la 40 de milioane de franci). „Școala“ se afirmă ca una dintre primele din Europa.

Arne Mattson obține un mare succes internațional cu *N-a dansat decît o vară*, succes la care contribuie prospețimea și frumusețea Ullei Jacobson. Filmul este o fermecătoare poveste de Dafnis și Cloe nordici, amestec de castitate și senzualitate. Prizonier al propriului său triumf, realizatorul face greșeala de a-l încerca încă o dată cu *Pentru arzătoarele iubiri ale tinereții mele* și cu execrabilul *Livets Vär* [Primăvara vieții] care, pentru nevoile unei coproducții îi mută pe tinerii îndrăgostiți în Argentina. Mattson nimerise mai bine cu filmul *Oameni din Hemsoe*, și mai ales cu *Salka Valka*, adaptare pe care o face Rune Lindström (unul din cei mai buni scenariști suedezi) unui roman al marelui scriitor islandez Halldor Laxness.

Misterul și retorica nu sînt genul lui Mattson, cum o și dovedește filmul *Kärlekens Bröd* [Pîinea dragostei], cu fotografia foarte bine executată de Sven Thaermenius.

Grandilocventul *Barabas*, realizat în Palestina de Alf Sjöberg, cu actorul Ulf Palme, este un adevărat faliment artistic și comercial. Sjöberg își regăsește însă toată măestria în filmele *Păsările sălbatice* și *Ultima pereche care aleargă* (pe un scenariu de Ingmar Bergman).

Arne Sucksdorf muncește doi ani la realizarea filmului *Marea aventură*, documentar liric despre o pădure din Suedia. În ritmul celor patru anotimpuri, se perindă și trăiesc sub ochii noștri un pui de vulpe, niște copii, o vidră și cîțiva cocoși sălbatici. Prin umanitatea lui mereu trează și perfecțiunea montajului, filmul *Marea aventură* întrece *Arcul și flautul*, realizat mai tîrziu de Sucksdorf într-un trib primitiv, în inima Indiei.

Ingmar Bergman se afirmă ca unul din cei mai mari realizatori ai anului 1950, diversificîndu-și filmele și adîncindu-și universul. *Kvinnors Vataan* [Aşteptarea femeilor] şi chiar şi filmul plin de contraste, violent şi satiric *Sommaren Med Monika* [Monica], erau încă studii de moravuri. O notă de fantastic care se apropie de suprarealism apare în *Gyklarns Afton* [Noaptea la bîlci], unde autorul insistă cu lirism asupra delăsării, amărăciunii şi mentalităţii sordide înrădăcinate în sufletul unor bătrîni rataţi. Această amărăciune este mai mascată în *Sommarnattes Leende* [Zîmbetul unei nopţi de vară] unde, sub aparenţele unui vodevil de stil 1900, fantastic şi senzual, se ascunde satirizarea societăţii contemporane.

Strălucirea acestei realizări poate fi preferată solemnităţii din *Det Sjunde Insegelt* [A şaptea pecete]. Inspirat de frescele medievale, în care „Moartea“ joacă şah cu un „Cavaler“, Ingmar Bergman a vrut să creeze un nou *Faust*. În acest „mister“, frumuseţea imaginilor şi desăvîrşita interpretare a actorilor (Nils Poppe şi Bibi Lindström în primul rînd) nu a împiedicat ca mesajul său filozofic să rămînă cam sumar.

Bergman merge mai departe, reluînd tema vieţii şi a morţii, tema omului şi animalelor în *Naralivet* [În pragul vieţii], care înfăţişează trei tinere femei născînd în unicul decor al unui spital. El atinge, în fine, culmile artei sale în filmele *Sfîrşitul călătoriei* şi în *Smullstron-Stallet* [Fragii de pădure], unde dragostea şi moartea, trecutul şi prezentul, visul şi viaţa se împletesc în cursul unei scene jucate de un moşneag care inspiră în acelaşi timp prietenie şi ură, rol interpretat magistral de marele profesor al lui Bergman, de puternicul precursor al cinematografiei: Victor Sjöström.

La patruzeci de ani, realizator sau scenarist a douăzeci şi cinci de filme, Ingmar Bergman, al cărui talent n-a încetat să crească în amploare şi în profunzime, este una din marile valori ale cinematografului contemporan, cum o va dovedi încă o dată cu ultimul său film: *Chipul*.

DANEMARCA

Şcoala daneză a decăzut mult de la 1950 încoace. Documentarele, ca şi filmele ei artistice, au fost în cea mai mare parte producţii comerciale (*Părul roşu*, realizat de Alice O. Fredericks) sau predici vag moralizatoare.

Dispreţuit de stăpînii industriei de filme, Ole Palsbo moare prematur în 1952, după ce realizase o comedie satirică, *Familia*

Schmidt, remarcabilă prin stilul ei şi lipsa de conformism. Cei doi Henning Jensen, după un delicios film de metraj mediu, *Palle singur pe lume*, unde ni se arată un băieţaş visînd că este stăpînul unui oraş părăsit de locuitori, cei doi cineaşti nu mai primesc nici o propunere pentru vreun subiect într-adevăr demn de talentul lor. Aşa că ei se întorc la documentar. Erik Balling, care terminase filmul lui Olle Plasbo, întrerupt de moartea acestuia, realizează un semidocumentar, *Qitivoq*. Subiectul (cam convenţional) a slujit drept pretext pentru o serie de frumoase secvenţe în culori, realizate în gheţurile Groenlandei, unde cei doi Henning Jensen situează filmul lor: *Ţara munţilor plutitori*.

În fine, trebuie să amintim de ultimul film al lui Carl Dreyer, *Ordet* [Parola], pe care acesta îl va realiza în patria sa. Este o ecranizare a unei drame mistice de Kaj Munk. Cu o puternică convingere şi cu obişnuita lui rigoare plastică, Dreyer zugrăveşte aci nu numai credinţa care învie morţii, dar şi un foarte realist tablou al vieţii patriarhale pe care o duce o familie de ţărani înstăriţi. Exterioarele au fost realizate în satul natal al lui Kaj Munk. Poate cam prea în afară de timp şi lume, *Ordet* este totuşi unul din cele mai frumoase filme realizate în anul 1950.

FINLANDA

În 1952—1955, Finlanda a produs în medie treizeci de filme pe an. Limbă foarte grea, finlandeza nu este înţeleasă dincolo de graniţele unei ţări de numai 4 milioane de locuitori, cu 550 de săli, fiecare locuitor venind la cinema, în medie, de nouă ori pe an.

Primele filme finlandeze sînt regizate cam prin anul 1908, iar producţia începe să se dezvolte prin 1920 o dată cu înfiinţarea societăţii „Suomi Film“ de către producătorul Ekki Karu. Producţiile lui sînt realizate de Teuvo Puro (*Rîde bine cine rîde la urmă*, *Ana Liza*, după Minna Canth etc.). După 1930, producţia finlandeză devine din ce în ce mai înfloritoare şi o nouă generaţie se afirmă cu Valentin Vaala *(Logodnica adunătorului de cîrpe)* şi mai ales cu Nyrki Tapiovaara, cineast cu o puternică personalitate. Acesta obţine un succes internaţional cu *Juha*, apoi realizează *Tarastettu Kuolema* [Moartea furată] şi *Miehen Vie* [Calea unui om], cu splendide fotografii ale operatorului Blomberg. Dar Tapiovaara, acest regizor de mare clasă, moare în 1940.

După sfîrşitul ostilităţilor (cînd Finlanda producea în medie 15 pînă la 20 de filme pe an), o nouă generaţie se afirmă cu Matti Kassila, Aarne Tarkas, Jack E. Wittika, Vikko Iktonen. Cel mai înzestrat dintre ei, Wittika, este influenţat de Ingmar Bergman şi produce comedii de moravuri, dramatice sau uşoare. Cele mai bune filme ale lui, *Elokuu* [Luna recoltelor] şi *Silja*, adaptează romanele lui F.E. Sillanspää. În aceste opere studiul caracterelor este împletit cu un profund simţ al naturii.

Dintre cineaştii mai în vîrstă, Edwin Laine produce un mare număr de filme îngrijit lucrate, iar apoi realizează *Soldatul necunoscut*, o izbutită adaptare a romanului de război de Väinö Lanna.

Erik Blomberg, devenit regizorul filmelor interpretate de soţia sa, vedeta Myriam Kuosamen, obţine un succes internaţional cu *Valkoinen Peura* [Renul alb], film cu imagini foarte frumoase care traduce o legendă puţin cam artificială.

Cel mai bun film al lui Blomberg este, ceva mai tîrziu, *Kilhaus* [Cununie]. În ajunul morţii, veteranul Roland af Hällström îşi încununează bogata carieră cu cel mai bun film al său, *Joseppi des Fjord*, dramă puternică, petrecută în mediul rural, tratată în stil naturalist şi foarte bine interpretată de Heimo Lepistö.

Ansamblul filmelor finlandeze de după război este de un nivel înalt, înregistrînd de multe ori succese cu răsunet internaţional. Aceste opere, prea puţin cunoscute sau neapreciate la justa lor valoare, se sprijină pe o literatură bogată şi pe o adîncă înţelegere a peisajului, situîndu-se la loc de cinste printre cinematografele europene.

NORVEGIA

Acest cinematograf nordic a fost, din 1915, nu naţionalizat, ci „municipalizat". Oraşele posedă sălile cele mai importante (151 din totalul de 577) care atrag nouă zecimi din publicul norvegian (în total 30 de milioane de bilete pe an). Studioul cel mai important și principala agenție de distribuție sînt controlate de asociația cinematografelor municipale.

Primul film norvegian datează din 1912. O producție regulată începe după război la ritmul de două sau trei filme pe an (76 filme mari între 1920 și 1946). Se stabilește o colaborare cu Danemarca, unde norvegiana se vorbește în aceeași măsură ca și daneza. Carl Dreyer realizează în Norvegia *Glomsdalebruden* [Logodnica din Glomsdale] (în 1925), după un roman de Jacob B. Bull, iar realizatorul George Schneevoigt — versiunea mută a filmului *Laila*.

În perioada dinaintea războiului, principalul realizator este Tancred Ibsen, fiul celebrului scriitor norvegian; după 1931, numeroasele lui filme adaptează diverși autori ai țării sale. Producția continuă în timpul ocupației germane, filmul cel mai important fiind *Bastard*, realizat de Helge Lind în Nordul îndepărtat și conținînd splendide fotografii.

Rezistența, care a fost puternică și importantă în Norvegia, a inspirat cele mai bune filme de după război, în majoritate semidocumentare de o mare sinceritate, ca, de pildă, *Vi vil leve* [Vrem să trăim], al lui Olaw Degar, *Englandsfarene*, al lui Toralf Sandö, după povestea singurului supraviețuitor al unui grup nimicit de Gestapo, și mai ales *Kampenom Tungtvannet* [Bătălia apei grele], unde Titus Vibe Muller reconstituie acțiunea partizanilor care distruseseră un important depozit atomic. Trebuie să cităm și filmul *Salvat*, în care Arne Skuen ne povestește peripețiile prin care trece un partizan rătăcit în mijlocul zăpezilor timp de săptămîni întregi și care este salvat grație solidarității populației.

Putem menționa, de asemenea, filmul destul de stîngaci *Trollfossen* [Cascada magică], de Scott Hansen, și o realizare destul de izbutită despre tineretul delincvent: *Gategutter* [Copiii străzii], de Arne Skuen și Uf Greber. Începînd din 1954, o lege de protecție a cinematografului stimulează producția, care ajunge la opt filme pe an. Totuși, cinematograful norvegian rămîne inferior celor din celelalte țări nordice, atît din punctul de vedere al calității cît și al cantității.

OLANDA

Între 1940 și 1945 a fost întreruptă orice producție olandeză, în afară de două sau trei filme făcute la Amsterdam de către ocupanți. În primii zece ani de după război sînt realizate, în unicul studio din Olanda, numai nouă filme de lung metraj, din care reținem: *Samen Op Weg* [Împreună la drum], un frumos semidocumentar despre mișcarea de rezistență al lui Otto van Neyenhoff și *Ciske de Rat* [Chip de șobolan], o operă incisivă și puternică, realizată în al zecelea an al acestei perioade de cineastul german Wolfgang Staudte.

Olanda posedă însă o bună școală documentară, moștenitoarea efortului depus prin 1930 de Joris Ivens și Manus Franken. Producția ei este finanțată de firma guvernamentală „Polygoon“, care editează și jurnalul de actualități. Cei mai buni documentariști sînt Bert Haanstra și Herman van der Horst.

Bert Haanstra, influențat de vechea avangardă, debutează cu filmele *Oglinzile Olandei* și *Pantha Rei*, unde dă dovadă de o puternică personalitate. După diferite producții finanțate de societatea de petrol „Shell“ *(În voia trepanului*, *Lupta fără sfîrșit)*, el realizează mai multe filme despre artă, îndeosebi un remarcabil *Rembrandt*, unde reconstituie viața pictorului cu ajutorul operei sale.

Herman van der Horst, care a învățat mult de la filmele lui Joris Ivens și de la școala engleză, este un operator și un montor care știe să se folosească cu măestrie de o pistă sonoră. Filmele lui au fost consacrate diverselor aspecte terestre și mai ales maritime ale țării lui *(Langs Ongenbaende Klingen* [Printre dunele virgine]; *Het Schot is te boord* [Să aruncăm plasele]; *Huen Zo* [Nu te lăsa]; *Lekko* etc.).

O frecventare relativ redusă (7 bilete pe an de cap de locuitor) și monopolizarea programelor de către producțiile străine dăunează cinematografului olandez. După 1955, el ia totuși un oarecare avînt (3 filme pe an) fără să pară că face progrese artistice prea vizibile.

BELGIA

Între 1935 și 1955 Belgia pare să depășească, în mod paradoxal, Olanda, prin numărul de filme vorbite în olandeză — sau, mai exact, în limba flamandă (care se deosebește de cealaltă mai ales prin accent). Jan Venderheyden fusese, în 1934, la Anvers, inițiatorul acestei producții flamande. Filmele lui: *De Witte* și *Uylenspiegel* nu ar fi, pare-se, lipsite de valoare. Acest producător-realizator a colaborat în timpul războiului cu ocupanții și a fost izgonit din rîndurile cineaștilor după eliberare.

Cele aproximativ douăzeci de filme flamande turnate între 1945 și 1958 par să fi fost niște producții locale mediocre, cu excepția interesantei și promițătoarei realizări *Pescărușii mor în port*, unde doi tineri cineaști, Ivo Michiels și Rolan Verhavert au știut să dea o imagine personală, foarte atrăgătoare, a periferiei din Anvers, într-un film inegal, fotografiat cu sensibilitate de Bob Sentroul.

Producția în limba franceză este zădărnicită de următorul fapt: de la Jacques Feyder la Charles Spaak și de la Eve Francis la Fernand Gravey, cei mai buni actori, autori sau realizatori belgieni și-au desfășurat toată cariera lor în Franța, aducînd un mare aport cinematografului acestei țări. După 1945, de Meyst devine realizatorul belgian cel mai activ, cu *Le Cocu magnifique* [Magnificul încornorat] (interpret: J.L. Barrault), și două sau trei filme despre rezistență *Baraque No. 1* [Baraca nr. 1], *Forçats d'honneur* [Pușcăriași de onoare], toate aceste producții fiind de un nivel destul de mediocru.

Ca și Olanda, Belgia posedă o bună școală documentară ai cărei fondatori sînt Henri Storck și Charles Dekeukeleire. Primul, care în perioada din jurul anului 1930 are ca principale realizări *Une Idylle à la plage* [O idilă pe plajă] și *Histoire d'un soldat inconnu* [Povestea unui soldat necunoscut], produce în timpul războiului, printre altele, *Symphonie paysanne* [Simfonie țărănească] și *Les Quatre saisons* [Cele patru anotimpuri]. Storck se ocupă apoi de filmul de istoria artelor. Astfel, el realizează *Le Monde de Paul Delvaux* [Lumea lui Paul Delvaux] și *Rubens* (împreună cu Paul Hasaerts, care mai colaborase cu el *Le Siècle d'or* [Veacul de aur], film de lung metraj în culori despre pictura flamandă). Storck a încercat să producă și filme cu regie artistică *(Le Banquet des Fraudeurs* [Banchetul fraudatorilor] coproducție „europeană").

Dekeukeleire realizează cu grijă și atenție o serie de documentare, dar acestea sînt producții de comandă. André Cauvain încearcă întrucîtva să calce pe urmele compatriotului său, marchizul de Wavrin (întors din America de Sud cu interesante povestiri de călătorie din perioada 1930—1939: *În țara scalpului* și altele). El se va specializa în filme despre Congo, care necesită uneori o oarecare regie artistică: *L'Equateur aux cents visages* [Ecuatorul cel cu o sută de fețe], *Bongolo*. Printre tinerii documentariști îi putem cita și pe Émile Degelin, Deroisy, Edmond Bernhard, Jean Delire și mai ales pe Luc de Heusch care, foarte talentat, obține un mare succes cu pitorescul și savurosul său *Gestes du repas* [Gesturi în timpul mesei]. Paul Meyer, adaptînd o nuvelă a scriitorului flamand Pet Van Aken, arată cu o sinceritate sfîșietoare, în *Klinkaart*, toate necazurile pe care le încearcă o tînără fată în prima ei zi de lucru la o fabrică de cărămizi. Fabrica e de astăzi, dar viața în fabrică e aproape medievală.

Să nădăjduim că într-o zi cinematograful își va lua adevăratul său avînt într-o țară unde exploatarea filmului este foarte densă (peste 1 500 de săli) și una dintre cele mai prospere din Europa occidentală (16 bilete de cap de locuitor în 1946).

ELVEȚIA

Producția este anevoioasă într-o țară care numără mai puțin de cinci milioane de locuitori și vorbește (dacă socotim și dialectul romanș) patru limbi diferite. Înainte de război, ca și după, producția n-a depășit două sau trei filme pe an. Ea a cunoscut însă o dezvoltare relativ considerabilă în timpul ostilităților, cu peste douăsprezece filme în 1941 și 1942. Este epoca în care Jacques Feyder, refugiat împreună cu soția sa Françoise Rosay în Elveția, realizează acolo *Une Femme disparaît* [O femeie dispare], film la care se simte însă lipsa mijloacelor materiale și tehnice.

Producția cea mai activă este în Elveția germană. Principala firmă, „Praesens", de la Zürich, se orientează mai ales — începînd din 1945 — către coproducțiile cu Statele Unite (ca, de pildă, filmul *Die Geseschnichnaeten* [Îngerii marcați], de Fred Zinnemann).

Austriacul Leopold Lindtberg, format de Piscator la școala teatrului, se stabilește în Elveția prin 1934 și realizează împreună cu Haller filmul *Pușcașul Wipf*, considerat de elvețieni ca primul lor film vorbitor avînd un caracter național. Lindtberg va obține apoi două mari premii la Veneția, în 1941—1942, pentru filmul lui în costume de epocă: *Scrisori de dragoste prost întrebuințate* (după Godfried Keller) și pentru filmul istoric *Landamann Stauffachen* [Teritoriul Stauffachen]. După ecranizarea poveștii prea sentimentale a unei tinere franțuzoaice refugiate în Elveția, *Marie-Louise*, împrejurările îl fac pe Lindtberg să se depășească pe el însuși, realizînd unul din cele mai bune filme ale sale: *La dernière chance* [Ultima șansă]. Fotografia lui Emile Berna și muzica lui Robert Blum contribuie la succesul acestei odisei a refugiaților de toate rasele și naționalitățile, veniți din Italia pentru a găsi azil în Elveția. Lindtberg nu mai regizează de atunci decît filme mediocre, destinate în special publicului american (*Swiss Tour* [Turul Elveției], *Patru într-un Gip*, *Satul nostru*).

O frumoasă realizare a cinematografului elvețian din timpul războiului este *Romeo și Julieta la sat*, realizat de Valerian Schmidely, operă plină de prospețime și de autenticitate, adaptare a unui roman al lui Godfried Keller. Dar realizatorul, care este un documentarist, n-a mai continuat să facă regie.

Cele cîteva filme care au mai fost realizate în Elveţia începînd din 1945 sînt fie producţii „internaţionale" destinate exportului *(Palace Hotel, Heidi, fata sălbatică)*, fie producţii locale, vorbind dialectul elveţian germanic.

Printre acestea, *Uli der Knecht* [Uli, valetul], de Frantz Schnyder pare să fi fost, prin autenticitatea sa, o reală izbîndă.

S-ar părea că nici un film de valoare vorbit în limba franceză n-a fost realizat de vreun elveţian în ţara lui. Există cîţiva documentarişti buni — Charles Duvanel în primul rînd — dar nu o şcoală documentară propriu-zisă.

SPANIA

„Cinematograful spaniol actual este fals din punct de vedere politic şi social, infim din punct de vedere intelectual, nul din punct de vedere artistic şi rahitic din punct de vedere industrial". Pronunţată în luna mai 1955, la întîlnirile de la Salamanca, această frază polemică conţine o mare parte de adevăr dacă ne referim la perioada 1939—1952.

Producţia reîncepe la Madrid o dată cu instaurarea regimului franchist. În 1942, ea atinge peste cincizeci de filme, menţinîndu-şi de atunci o medie anuală de 40—50 de producţii de lung metraj.

Filmele de propagandă sînt numeroase. *Raza* [Rasa] se află printre primele de acest gen. Luis Saenz de Heredia care debutase prin 1930, abordează toate genurile: comedie, povestire fantastică, subiecte religioase, umor, viaţa lui Don Juan, subiecte „sociale" *(Mariona Rebull)* etc. Discipolul său ,Antonio Romane, care face primii paşi sub îndrumarea lui, realizează filmele *Escadrila*, *Nuntă în infern*, *Ultimele zile ale Filipinelor*, *Font-aux-Cêbres* după Lope de Vega etc. Aceeaşi diversitate şi aceeaşi pricepere îl caracterizează şi pe el şi pe Rafael Gil *(Huelle de Luz* [Stradă fără soare], *Don Quijote*, *Războiul lui Dumnezeu* etc.). Printre cei din vechea generaţie, Florian Rey, Jose Buchs, Ardavin, Benito Perojo îşi continuă activitatea, ca şi autorul bulevardier Edgar Neville, care ajunge la regie de filme datorită pieselor lui de teatru. Ladislau Vajda, ungur de origine, va realiza în Spania, începînd din 1943, un mare număr de filme şi va obţine un nebănuit succes comercial cu *Marcellino pan y vino* [Marcellino, pîine şi vin], legenda unui copil sărac căruia sfînta Fecioară îi acordă miracolul unei „morţi bune". Putem cita printre realizatorii cei mai fecunzi pe fostul actor Juan de Orduña, specialist în drame istorice şi pe romancierul Manuel Mur Oti, ajuns la cinematograf în 1949, care îmbracă banalitatea subiectelor sale în ingenioase rafinamente fotografice (*Un Hombre va por el camino* [Un om merge pe drum], *Fedra*).

După 1950, cinematograful spaniol cunoaşte un curent nou, datorit apariţiei unei noi generaţii. Deveniţi bărbaţi, copiii din timpul războiului civil, aduc cinematografului spaniol un spirit nou şi pasionat. Ei trag unele învăţăminte de la neorealiştii italieni formaţi prin 1940 în condiţii asemănătoare cu acelea din Spania epocii 1950.

Bun venit, domnule Marshall este prima manifestare a noii generaţii. Realizatorii lui, Juan Antonio Bardem şi Luis Garcia Berlanga, proaspăt ieşiţi din şcoala de cinematograf de la Madrid, debutaseră realizînd împreună comedia uşoară *Esa pareja felix* [Această pereche fericită]. Primul lor succes este o satiră a speranţelor puse în planul Marshall şi în „Moş Crăciunul" american. El este însă mai mult o opoziţie între realitatea socială a unui oraş castilian sărac şi ficţiunea „spaniolismelor" (mantile, seghedile[1], castaniete etc.).

Berlanga îşi continuă activitatea cu comedii mai mult sau mai puţin satirice (*Calabuch*, *Los Jueves Milagro* [Joile făcătoare de minuni], care nu au valoarea primei lui realizări. J. A. Bardem, care fusese scenaristul filmului *Bun venit, domnule Marshall*, se reînnoiește mereu și ca stil și ca subiecte și în curînd se va afirma ca unul din cei mai buni realizatori europeni.

---

[1] Cîntece şi dansuri populare spaniole. — *N. T.*

Filmul *Comicos* înfățișează nostalgicul turneu al unei trupe de actori într-o țară fără orizonturi, parcă cufundată în noapte.

În *Moartea unui ciclist*, rafinamentul fotografiei și al montajului în contrapunct se îmbină cu îndrăzneala unui subiect care opune egoismul înaltei societăți madrilene sărăciei cartierelor populare. Filmul zugrăvește de asemenea raporturile dintre cele trei generații spaniole (înainte, după și în timpul războiului civil). Eroul său, un profesor care nu mai știe ce să facă și ce să creadă, se lasă cucerit pînă la urmă de credința studenților.

În *Calle Mayor* [Strada Mare], Bardem renunță la cercetările lui formale pentru a descrie, pe un ton direct, golul îngrozitor al vieții provinciale. S-a putut crede că filmul a fost influențat de *Vitelloni*, dar asemănările se datoresc unei identități de mediu. N-am putea pretinde oare, la rîndul nostru că Bardem l-a influențat pe Fellini? Eroina din *Calle Mayor* (Betsy Blair) a fost, mai înainte, o „Cabiria“ de bună familie.

Filmul cel mai interesant al lui Bardem, *Răzbunarea*, înfățișează o echipă de țărani săraci cutreierînd satele și pămînturile din regiunea La Mancha și ajungînd, prin încercări vag inspirate de Don Quijote, la o oarecare împăcare. Profund legat de starea Spaniei, filmul nu leagă totuși destul această dramă publică de drama intimă, dar se înscrie în vastul tablou natural și social întreprins de tînărul regizor.

Printre ceilalți cineaști (care nu aparțin noii generații) îi putem cita pe Antonio del Amo *Sierra Maldita* [Muntele blestemat], pe fecundul realizator catalan Ignazio Iquiño și, în special, pe J. A. Nieves Condé, care propovăduiește în filmele lui reîntoarcerea la pămînt. Preocupat de aceeași idee, el va da în *Surcos* [Brazdele] imaginea de neuitat a unor țărani părăsind ogoare sărace pentru a cunoaște la Madrid o mizerie și mai cumplită.

Noua generaţie a permis cinematografului spaniol, începînd din 1952, să se afirme pentru prima oară ca un cinematograf de valoare internaţională. Dezvoltarea lui ulterioară este evident legată de evoluţia ţării.

PORTUGALIA

Din 1940 şi pînă în 1958, cinematograful portughez n-a regizat mai mult de trei pînă la opt filme pe an. Exploatarea de filme este una dintre cele mai slabe din Europa. După informaţiile primite la U.N.E.S.C.O., cele 433 de cinematografe ale ţării nu vindeau, în 1954, decît trei bilete de persoană pe an unei populaţii pe jumătate analfabete.

Cel mai cunoscut cineast portughez, Leitâo de Barros, realizează în 1942 unul din cele mai bune filme ale sale, *Ala-Arriba*, interpretat de pescarii unui mic port, şi de un singur actor profesionist. Se va specializa apoi în regii istorice cam solemne (ca, de pildă, *Camoens* sau *Vendeval marvilhoso* [Furtuna minunată], viaţa poetului Castro Alvès, film realizat în Brazilia). Putem menţiona de asemenea, pe Brum Do Canto, care nu va mai atinge niciodată nivelul primului său film important: *A Cancào da Terra* [Cîntecul pămîntului], căci nu merită să vorbim de succesul comercial al mediocrului său film *Fàtima*, *terra de fe* [Fatima, ţară a credinţei]. Fernando Garcia a realizat *Cerro dos Enforcados* [Muntele spînzuraţilor] (dramă romantică inspirată de o poveste a scriitorului Eca de Queiroz) care se spune că ar fi fost un film izbutit.

În afara producţiei oficiale, Manuel de Oliveira realizează în 1942 remarcabilul său film *Aniki Bobo*, interpretat de o bandă de copii de pe străzile din Porto. În ciuda unui oarecare sentimentalism, filmul e simplu, direct, plin de viaţă, realizare meritorie mai ales dacă ţinem seama că e anterior neorealismului italian de care l-am fi putut crede influenţat.

GRECIA

Cinematograful grec cunoaşte un prim avînt între 1927 şi 1932, cu Demetrios Gaziades *(Prometeu în lanţuri, Prinţul săracilor, Astero păstoriţa)*, cu Madras (care reconstituie războiul de independenţă din 1821 în *Maria Pendayossita)* şi cu Oreste Laskos — care adaptează cu multă prospeţime romanul lui Longus[1] *(Dafnis şi Cloe)*. O dată cu aspra dictatură a generalului Metaxas, producţia naţională se limitează la cîteva filme comerciale, iar ecranele sînt monopolizate de producţia străină.

În timpul ocupaţiei hitleriste, care cufundă ţara în foamete şi masacre, se importă o mare cantitate de peliculă virgină, astfel că producţia poate fi reluată. Acum se revelează cîţiva tineri realizatori ca George Zavelas, care devine unul din cei mai buni cineaşti greci *(Aplauzele)*, şi Yanicopulos, actor de teatru al cărui film, *Vocea inimii*, este o bună realizare.

După eliberare, în timp ce ţara se afla în război civil, numeroase filme sînt inspirate de mişcarea de partizani, ele sînt însă departe de a fi excelente *(Creasta în flăcări, Vin nemţii din nou, Copiii Atenei* etc.).

După 1950, o nouă generaţie dă o strălucire destul de vie cinematografului grec, favorizat de dezvoltarea exploatării filmului (550 de săli în 1955 faţă de 180 în 1945) şi de simpatia publicului pentru filmele naţionale (2% în 1946, 15% în 1951). Această renaştere este influenţată de neorealismul italian şi ajutată de avîntul literaturii şi teatrului modern — început în 1920 — care procură cinematografului excelenţi actori (Elina Mercuri, E. Lambetti, George Pappas, Fundas etc.).

Format în Anglia la şcoala documentară, Mihale Cacoyannis este cineastul grec cel mai cunoscut în străinătate. Debutează în 1953 cu o comedie uşoară, *Scularea de duminică*, după care realizează o dramă şi mai bună, *Stella*, povestind cu autenticitate iubirile unei femei de cabaret. Suburbiile folosite ca fundal dau tot farmecul unui film de o tehnică excelentă. Filmul *Fata în negru* este remarcabil în primele lui bobine care arată sosirea a doi turişti atenieni în mica insulă Hydra şi primul lor contact cu populaţia. Sfîrşitul este cam melodramatic. Rău primit de critică, *Sfîrşit de credit* este poate filmul cel mai îndrăzneţ al lui Cacoyannis, datorită lucidităţii critice cu care ne înfăţişează o familie ruinată vînzîndu-şi fata pentru a putea păstra acelaşi „standard de viaţă".

---

[1] Romancier grec din veacul al IV-lea. — *N. T.*

Cacoyannis nu este singurul realizator grec contemporan de valoare. Nikos Konduros debutează cu o excelentă realizare: *Oraşul magic*, căruia un scenariu inspirat din *Hoţul de biciclete* (cumpărarea unei camionete pe credit) îi serveşte ca să descrie cartierele populaţiei nevoiaşe a capitalei. Filmul său *Căpcăunul Atenei*, dramă satirică, remarcată la Festivalul de la Veneţia nu este, se pare, de talia primei lui realizări valoroase. Greg Talas, crescut în Statele Unite, unde făcea montaj, arată în *Batalionul de coate goale* pe copiii părăsiţi din timpul ocupaţiei vagabondînd pe străzi. Trebuie să menţionăm de asemenea debuturile lui Danopulos *(Iubitul păstoriţei)* precum şi pe Daifas *(Visuri şi dolari)*, Petropulaki, George A. Zervos *(Laguna dorinţelor)*. Zavelas realizează cel mai bun film al său: *Falsa liră sterlină*, iar veteranul Orestis Laskos (autorul filmului *Dafnis şi Cloe)* se reîntoarce la cinematograf cu melodrame ca *Femeia X*, după Bisson.

Producţia greacă a atins uneori treizeci pînă la patruzeci de filme pe an. Multe din ele erau lucrate la Cairo, Atena neposedînd, pînă în 1947, studiouri bine echipate. Neorealismul grec dă naştere la oarecare speranţe pentru deceniul care începe cu 1960.

TURCIA

Producţia din Istambul nu este cunoscută decît în Turcia şi în cîteva aşezări turceşti din Asia Mică şi din Cipru. Aceasta nu o împiedică însă să depăşească şaizeci de filme în 1956.

Între 1910 și 1932, cinematograful mut din Turcia nu producea în total mai mult ca paisprezece filme mari, cele mai importante fiind regizate de actorul și directorul de teatru Ertugrul Mușin. După studii făcute la Viena și Moscova, el va produce, printre altele: *Istambulul tragic*, *Misterele Bosforului*, *Cămașa de foc*, *Curierul din Ankara*.

Mușin realizează în studiourile franceze primul film vorbit turc *(Pe străzile Istambulului)*, apoi o imitație a filmului *Îngerul Albastru* și dirijează melodrame ca *Tatăl asasin*, *Fata din casa de lîngă iaz* etc. Între 1932 și 1940, se numără douăzeci și opt de producții turcești, în timp ce filmele străine sînt dublate în versiuni refăcute și uneori foarte diferite de original. Astfel, de exemplu, poetul Nazim Hikmet transformă *Condotierul* lui Luis Trenker (care glorifica indirect „axa“) într-o revoluție țărănească împotriva feudalilor. Marele scriitor turc realizase în 1932 un documentar consacrat marionetei Karagîz. În cei 20 de ani petrecuți în închisoare, el a colaborat (anonim) la crearea mai multor scenarii.

Avîntul dublajului înlesnește dezvoltarea regiilor foarte ieftine (4 sau 5 milioane de franci). După 1950, o lege de ajutor dezvoltă considerabil producția cinematografică, cu atît mai mult cu cît filmele egiptene fuseseră eliminate din Turcia. Dintre regizorii cei mai cunoscuți la Istambul, îl putem semnala pe Baha Gelembevy *(Barbă-roșie*, *Flautul fermecat*, *Leagănul gol)*, iar dintre tineri, pe poetul Orhon Airiburnu, specialist în filme comice, pe Aydin Arakon *(Cucerirea Constantinopolului)* și mai ales pe Șandra Kamil *(Între două baionete)*, amîndoi influențați de neorealism. Fotografiile unora din aceste filme sînt excelente. Turcia are foarte frumoase tradiții populare (mai ales în Anatolia) și actori comici sau tragici calificați. Ea va stîrni poate cîndva mirare prin calitatea producției sale. Deocamdată însă, această producție rămîne rezervată consumului intern.

BULGARIA

Pionierul cinematografiei bulgare este Vasili Ghendov. El regizează prin 1910 primul film al țării: *Bulgarul este un mare crai*, comedie inspirată de Max Linder. Producția bulgară ia oarecare avînt după 1917. Cel mai bun film al lui Ghendov este *Dracul la Sofia* (1922), satirizare a parveniților și a profitorilor.

În 1923, teroarea albă își începe domnia în Bulgaria. Filme care o denunțau sînt transportate în străinătate de un actor care va fi condamnat la moarte din această cauză. Cel mai bun realizator de atunci era Boris Grekov (*Stînca tinerelor fete*, 1923; *Bulgaria veselă*, 1929).

Primul film sonor este o melodramă realizată în 1933 de Ghendov. În producția intermitentă și săracă de atunci trebuie să semnalăm *Morminte fără cruci*, un protest indirect împotriva terorii albe pe care o îndura țara.

În timpul războiului se produc cîteva filme de propagandă pentru „axa“ Berlin-Roma. Dar chiar în sînul serviciilor cinematografice de stat „Bulgarsk Dielo“ se formează o organizație de cineaști partizani care, în momentul eliberării, în septembrie 1944, iau întreprinderea în mîinile lor.

În 1948, cînd cinematograful bulgar este naționalizat, vreo zece filme erau gata produse, dintre care merită să fie reținut *Kalin Orel* a lui Boris Borozanov, povestea unui revoluționar de la 1900, poveste pătrunsă de o convingere naivă, dar nu lipsită de valoare.

Cinematograful de stat a dezvoltat foarte mult exploatarea de filme deschizînd vreo sută de săli noi pe an. Bulgaria numără 243 cinematografe în 1944; ea are 1 200 în 1953, dintre care 800 la țară, (majoritatea în 16 mm). Cadența de frecventare se urcă de la 1 bilet, la 8 sau 10 de cap de locuitor.

Venit de la documentar, Zaharia Jandov debutează în regie cu *Alarma*, operă care vădește un real simț al povestirii romanești, în care ne este înfățișată soarta unei familii în timpul războiului și eliberării. Un alt film al lui, *Septembriștii*, foarte bine fotografiat de Vasili Solicesev, arată răscoala antifascistă condusă în 1923 de Gheorghi Dimitrov. În schimb, el nu va avea același succes în realizarea filmului *Pămîntul*.

Printre noii realizatori îi putem cita pe Ivan Fincev (*Danka*, turnat în colaborare cu Borozanov și Ilincev) și pe Boris Saraliev (*Cîntecul omului*, viața poetului Vapțarov, executat în 1942). Tînăr, dar viguros și foarte personal, cinematograful bulgar produce, din 1955, numai patru sau cinci filme pe an. Dar în scurtă vreme el se va putea clasa la loc de frunte.

REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Scurtă privire asupra filmului romînesc *

În vechea Romînie inițierea unei producții naționale de filme a întîmpinat din partea regimului burghezo-moșieresc aceleași opreliști de care, la vremea lor, se loviseră forțele care au militat pentru crearea Teatrului Național de dramă și pentru înființarea teatrului nostru de operă: neîncrederea în potențele creatoare ale poporului nostru, ploconirea în fața a tot ceea ce venea din apus, refuzul de a susține și a finanța activitatea creatoare autohtonă.

Producția de filme a avut însă o soartă și mai vitregă. Cinematografia fiind în același timp artă și industrie ea nu se putea dezvolta fără crearea unei baze tehnice proprii și fără un sprijin material corespunzător.

Și în acest domeniu monopolurile occidentale, interesate în menținerea stării de înapoiere a țării noastre, își spuneau cuvîntul hotărîtor: piața cinematografică romînească trebuia să rămînă rezervată producției filmelor de duzină ale studiourilor străine.

---

* Capitol alcătuit sub îngrijirea redacției romîne.

În aceste condiţii, iniţiatorii unui film romînesc trebuiau să se mulţumească cu mijloace ocazionale, meşteşugăreşti, să lucreze în hangare, verande şi adesea, să solicite concursul voluntar al actorilor. Acesta era modul în care se putea face un film, atunci cînd iniţiatorii nu reuşeau să cointereseze o companie străină care impunea subiectul, actorii, locurile de filmare şi... propriile interese. Drept urmare, majoritatea filmelor nu aveau nimic de-a face cu viaţa reală a poporului romîn.

Dacă arta scriitoricească putea să se dezvolte într-o anumită măsură în pofida nepăsării şi ostilităţii oficiale, dacă teatrul şi muzica reuşeau să subziste în ciuda condiţiilor materiale precare (sîntem în perioada marilor actori, cîntăreţi şi muzicieni care au consacrat peste hotare arta romînească), cinematografia romînească a avut în acel timp o existenţă cu totul efemeră, apariţia unui film propriu fiind o raritate.

De-abia în 1912, la 17 ani după reprezentaţia dată de fraţii Lumiére la Grand Café din Paris, are loc premiera unui film romînesc. Este vorba de *Războiul Independenţei*, realizat din iniţiativa lui Grigore Brezeanu, cu concursul marilor actori Constantin Nottara, Vasile Toneanu, Aristide Demetriad, Romald Bulfinski, Aurel Barbelian, Petre Liciu, Ion Brezeanu şi alţii.

Nivelul constant submediocru al filmelor produse în ţară îşi are explicaţia sa. Munca regizorilor şi actorilor s-a irosit nu odată în filme cerute de protipendada vremii. *O întîlnire la Monte Carlo* (1919), *Păcală amorezat* (1924), *Ţigăncuşa de la iatac* (1923), *Lache în harem* (1927) sînt numai cîteva dintre titlurile care vorbesc singure despre nivelul artistic impus creatorilor din acea vreme de către „producătorii“ care-i finanţau. E drept că se pot cita şi altfel de titluri: *Păcat* (1924), realizat după nuvela lui I.L. Caragiale, *Venea o moară pe Siret* (1929), inspirat din romanul lui Mihail Sadoveanu, *Ciuleandra* (1930), primul film sonor romînesc, ecranizare a romanului lui Liviu Rebreanu. Dar, departe de a se ridica la înălţimea operelor literare respective, este îndoielnică însăşi posibilitatea integrării unora din aceste filme în istoria cinematografiei din Romînia, de vreme ce la *Venea o moară pe Siret* scenaristul era vienez, regizorul german, interpreţii italieni, germani, bulgari şi doar figuraţia era romînească.

De fapt, perioada de pînă la eliberarea ţării de sub jugul fascist şi trecerea puterii politice şi economice în mîinile poporului a reprezentat pentru cinematografia din Romînia doar preistoria sa. Despre filmul romînesc, ca artă şi industrie, se poate vorbi abia după această dată.

În anii regimului democrat-popular, a fost construit la Buftea un adevărat oraş cinematografic; cele patru platouri de mare capacitate, utilizate cu aparataj modern, laboratorul de prelucrare a peliculei, instalaţiile de montaj şi vizionare, studioul pentru filmări combinate, tonstudioul, atelierele anexe, vastul spaţiu pus la dispoziţia actorilor şi creatorilor pentru pregătirea filmărilor, clădirile sociale şi administrative, filmoteca, blocurile de locuit etc., alcătuiesc un complex la nivelul celei mai dezvoltate cinematografii.

Institutul de artă teatrală şi cinematografică „I.L. Caragiale", nou creat, a pregătit cadre de regizori, actori şi operatori. Un număr de tineri au absolvit Institutul unional de cinematografie din Moscova sau şcoli de tehnică cinematografică.

Centrul de producţie cinematografică „Bucureşti", profilat pentru filme artistice, de desen animat şi de păpuşi şi Studioul cinematografic „Al. Sahia", care produce filme documentare, ştiinţifice şi jurnale de actualităţi au desfăşurat din primii ani ai existenţei lor o activitate susţinută. Au fost create, în perioada 1949 — 1960, aproape 90 filme artistice de lung şi scurt metraj, peste 70 filme de desen animat şi păpuşi, 506 documentare şi 861 jurnale de actualităţi şi ediţii speciale. În 1961 se prevede o producţie anuală de 11 filme artistice de lung metraj.

Alături de celelalte arte, filmul a devenit un participant activ la revoluţia culturală. Numărul cinematografelor a crescut de zece ori față de trecut, iar cel al spectatorilor s-a ridicat, de la 37 milioane în 1948, la 150 milioane în 1960.

Perioada de început a cinematografiei din R.P.R. s-a caracterizat prin filme care au defrișat zone tematice cu totul ignorate înainte. Pentru prima dată oamenii muncii deveneau eroi de film: brigadierii de pe Șantierul Bumbești-Livezeni *(Răsună Valea)*, țăranul care iese din izolarea sa tradițională și intră în gospodăria colectivă *(În sat la noi)*, lupta clasei muncitoare dintre cele două războaie *(Nepoții gornistului)*, intelectualul care se integrează construcției socialiste *(Viața învinge)*.

Lipsa de experiență explică factura oarecum schematică și teatrală a unora din filmele create în această perioadă.

Treptat însă, s-a făcut simțit un proces de maturizare ideologică și artistică a cineaștilor din R.P.R. Filmul *Mitrea Cocor*, regizat de Victor Iliu, distins în 1952 cu Premiul luptei pentru progres social la Festivalul de la Karlovy Vary, este o ecranizare fidelă a romanului lui Mihail Sadoveanu, cu episoade de un real dramatism (îndeosebi secvența frontului, în montajul căreia se simte rolul binefăcător al cunoașterii creației lui Eisenștein). *Desfășurarea*, realizat în 1954 de Paul Călinescu, după nuvela lui Marin Preda, redă, sobru și concis, demnitatea nouă a țăranului pornit pe drumul vieții socialiste.

Filmul romînesc obținea astfel primele rezultate pe drumul realismului socialist, drum pe care literatura realizase deja succese de seamă.

Odată cu sarcina permanentă de a întări legăturile artei cinematografice cu viața poporului, consfătuirea cineaștilor din 1956 a pus în centrul atenției cerința însușirii specificului cinematografic și îndeosebi a măiestriei regizorale. Scurtul metraj *La mere* — lucrare de diplomă a tinerilor regizori Iulian Mihu și Manole Marcus inspirată din schița lui Cehov — proba capacitatea autorilor de a nara cu ajutorul cadrului cinematografic și de a insufla montajului un suflu liric. *Moara cu noroc* realizat de Victor Iliu, împreună cu operatorul Ovidiu Gologan, după nuvela lui Ion Slavici, utiliza plastica ecranului pentru a rezuma și a sensibiliza drama psihologică. În *Erupția* (regizor Liviu Ciulei) era evident simțul actualității și se reușise redarea ambianței industriale și a ritmului de viață al muncitorului zilelor noastre.

Străduințele regizorilor de a pune în valoare toate compartimentele orchestrale ale sintezei cinematografice nu au fost de la început încununate de apariția unor opere cu un conținut profund și bogat. Calitățile montajului audio-vizual și expresivitatea plastică din filmul *Viața nu iartă* (regizori Iulian Mihu și Manole Marcus) nu erau bazate pe o înțelegere limpede a epocii, suferința și protestul omului care moare într-un război nejust fiind diluate și diformate de o viziune pacifistă și de compoziția alambicată a filmului.

Experiența acumulată în acest răstimp, îndrumarea ideologică clarvăzătoare au permis cineaștilor romîni să cuprindă o sferă tematică mai largă, să abordeze noi genuri și — în unele cazuri — să dea la iveală realizări de prestigiu. O contribuție hotărîtoare au acum în producție tinerele cadre de regizori. Colaborarea cu creatori din alte țări ca Louis Daquin și Marc Maurette, care au realizat împreună cu colegii lor romîni *Ciulinii Bărăganului* și, respectiv, *Citadela sfărîmată*, a adus de asemenea un plus de experiență.

Unul din fenomenele cele mai caracteristice din ultimii ani este faptul că filmul romînesc a cîștigat încrederea spectatorilor, fiecare premieră fiind așteptată cu nerăbdare. Comediile de actualitate *Alo! ați greșit numărul* și *Băieții noștri*, filmele de aventuri *Secretul cifrului* și *Portretul unui necunoscut*, ecranizările după operele lui Caragiale *Două lozuri*, *D-ale carnavalului* și *Telegrame*, filmul biografic *Darclée* au înregistrat un remarcabil succes.

Dacă anii trecuți nu aduseseră, pe tărîm internațional, filmelor artistice romînești, decît satisfacția unor diplome și distincții modeste, în 1960, primul lung metraj romînesc primește un „Mare premiu“ la Festivalul de la Karlovy Vary: *Valurile Dunării*, realizat de Liviu Ciulei, după un scenariu de Francisc Munteanu și Titus Popovici. Filmul a fost pentru creatorii săi prilej de maturizare și de precizare a stilului. Dacă în *Erupția*, același regizor vădea influențe neasimilate din partea neorealismului, cu marcate accente melodramatice, iar linia unor personaje era construită arbitrar, în *Valurile Dunării* subiectul este povestit cu simplitate, tratarea regizorală concentrîndu-se asupra adevărului istoric, asupra detaliului de atmosferă și a procesului psihologic. O situație dramatică — șlepul încărcat cu muniții nemțești plutește pe Dunărea minată. Un țel limpede, temerar și imperios — comunistul Toma se strecoară pe vas pentru a sustrage armele și a le preda forțelor patriotice. Acțiunea redusă la trei personaje — cîrmaciul, soția acestuia și Toma. Caracterul complex al cîrmaciului, care are o evoluție sinuoasă, sfîrșită eroic și tragic. O imagine plastică în care stilizarea savantă se îmbină cu respectul față de verosimil și cu reconstituirea realistă și sobră a ambianței și atmosferei (operator Grigore Ionescu). Iată deci cîteva date edificatoare. Filmul nu reușește să pună în valoare toate aceste posibilități. Acțiunea închegată între cele trei personaje nu devine o cutie de rezonanță suficient de profundă și sensibilă la acordurile majore ale momentului istoric respectiv. Dar chiar dacă în acest caz creatorii nu au mers pînă la capătul drumului, ei și-au ales o cale bună și au înaintat pe ea cu pasul sigur.

În domeniul desenului animat, cu totul inexistent în producția cinematografică de dinainte de eliberare, s-a afirmat cu putere Ion Popescu-Gopo. Filmele sale *Scurtă istorie*, *7 arte*, *Homo Sapiens* laureate respectiv în 1957, 1958 și 1960 cu Palme d’or pentru filmele de scurt metraj, la Festivalul de la Cannes, cu Marele premiu la Festivalul de la Tours și cu un mare premiu la Festivalul de la Karlovy Vary, nu numai că au marcat un salt în producția romînească, dar ocupă deja un loc important în evoluția mondială a genului.

158.
Răsună Valea
(Paul Călinescu, 1951).

BIBLIOTECA CENTRALĂ

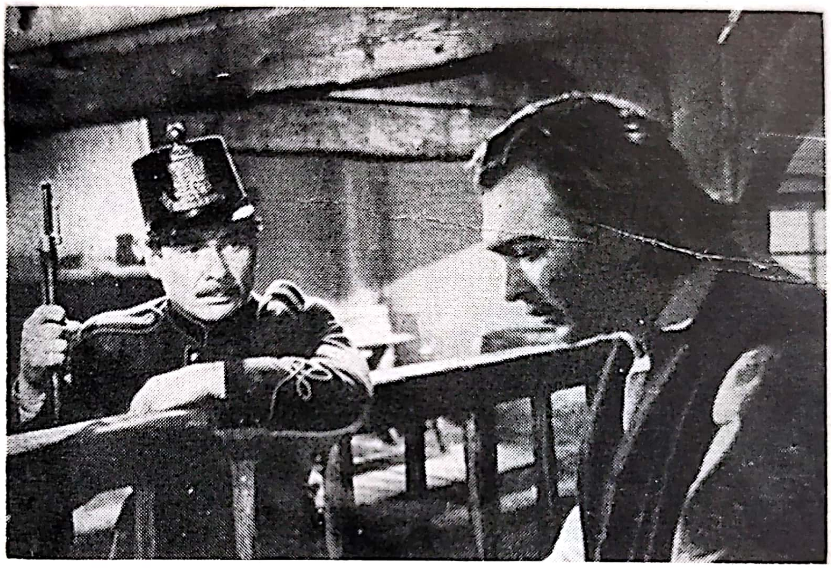
159.
Nepoţii gornistului
(Dinu Negreanu, 1952).

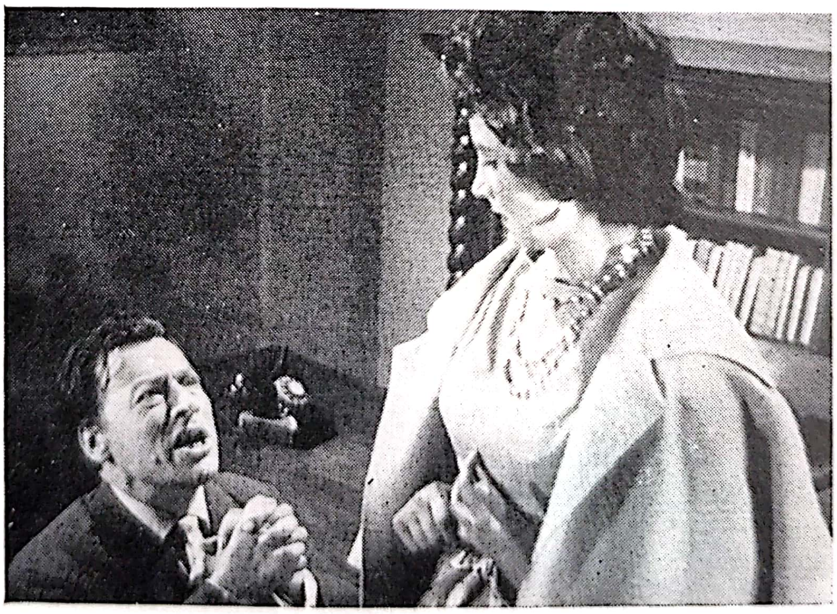
160.
Mitrea Cocor
(V. Iliu, 1952).

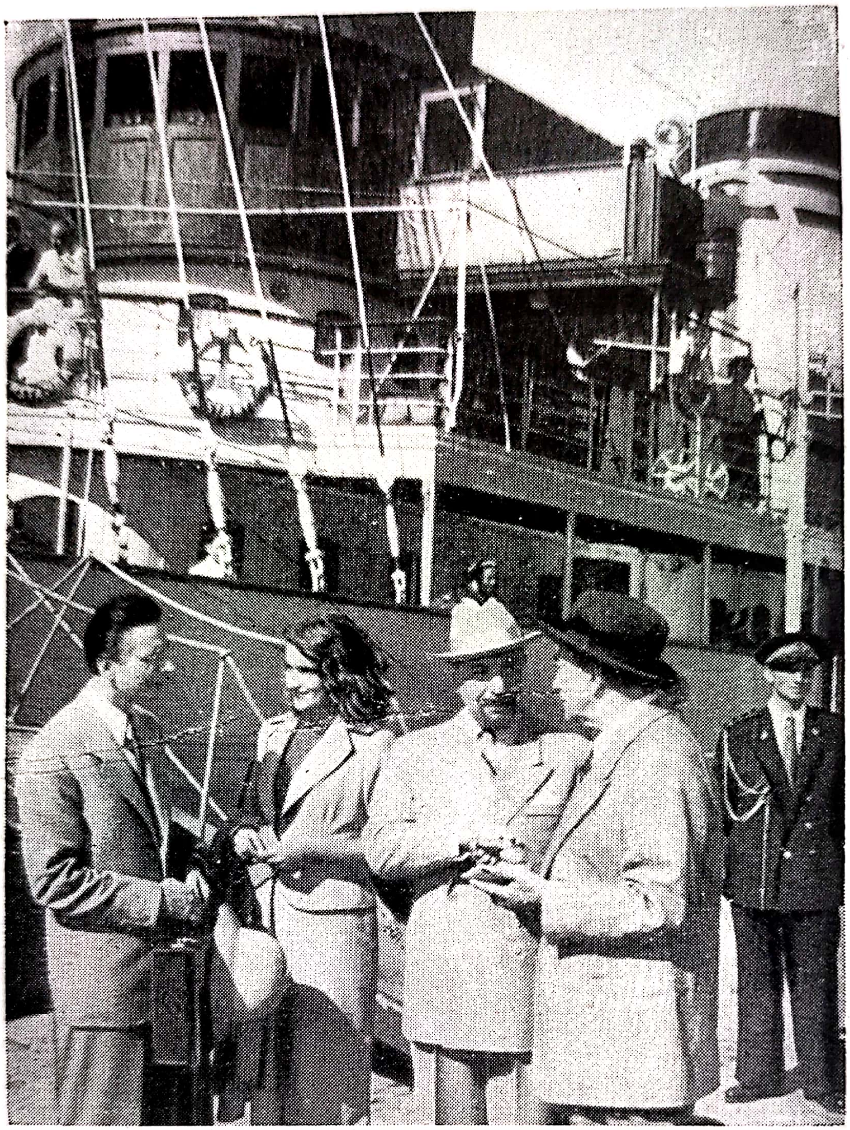
161.
Scrisoarea pierdută
(Sică Alexandrescu şi V. Iliu, 1953).

162.
Moara cu noroc
(Victor Iliu, 1954).

163.
Portretul unui necunoscut
(A. Călărașu, Gh. Turcu, 1960).

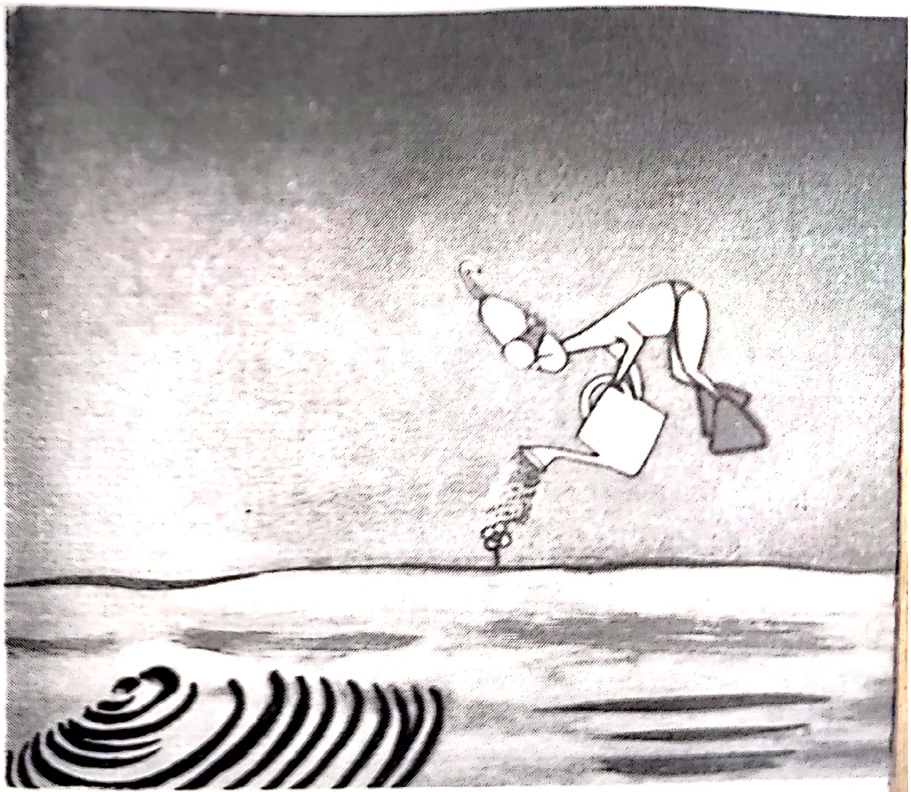




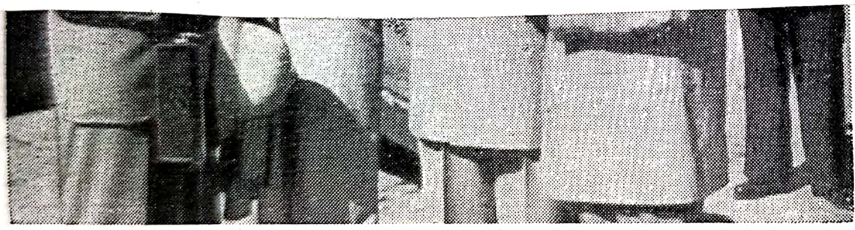


164.
Afacerea Protar
(H. Boroș, 1955).

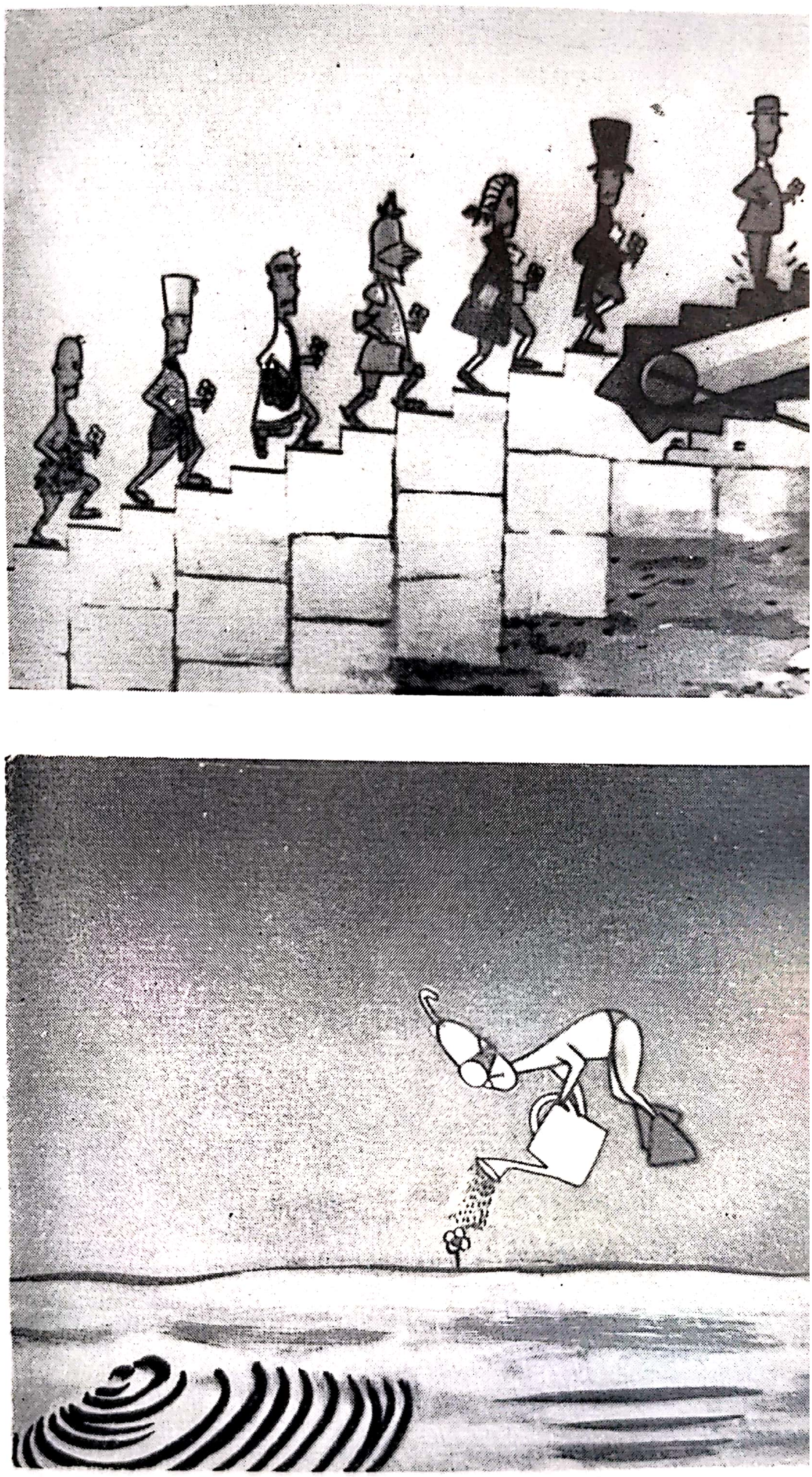
165.
Fetița mincinoasă
(Ion Popescu-Gopo, 1956).



169.
Scurtă istorie
(Ion Popescu-Gopo, 1957).



164.
Afacerea Protar
(H. Boroș, 1955).

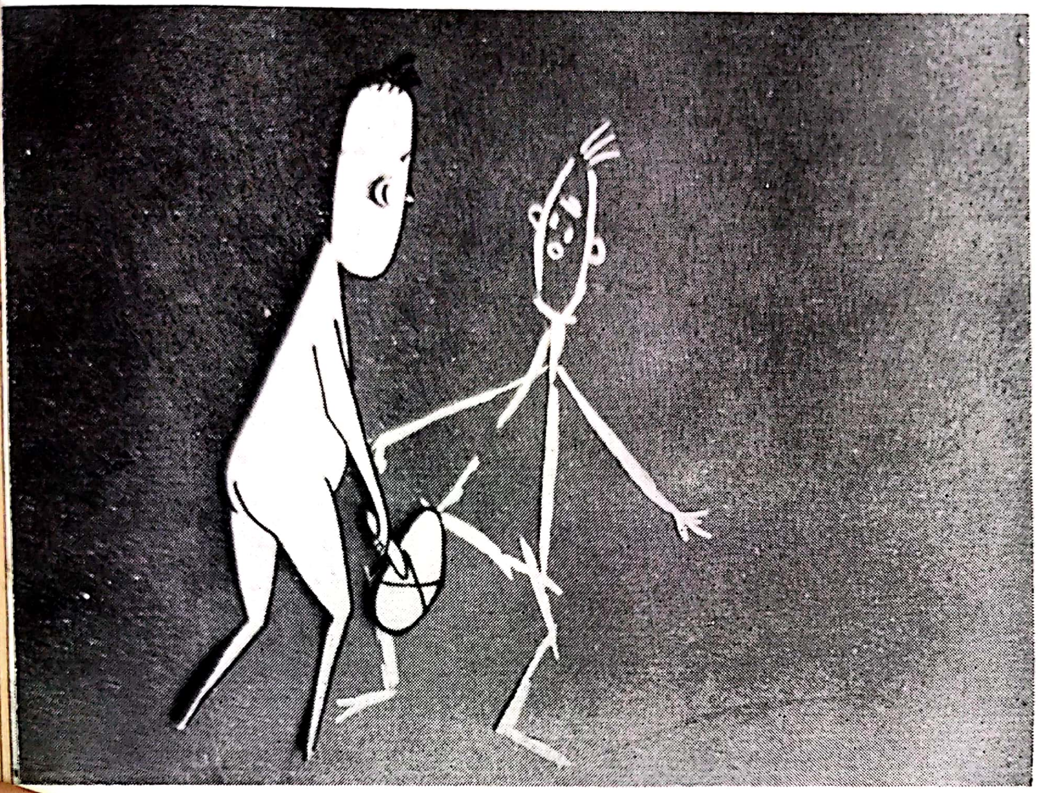


169.
Scurtă istorie
(Ion Popescu-Gopo, 1957).

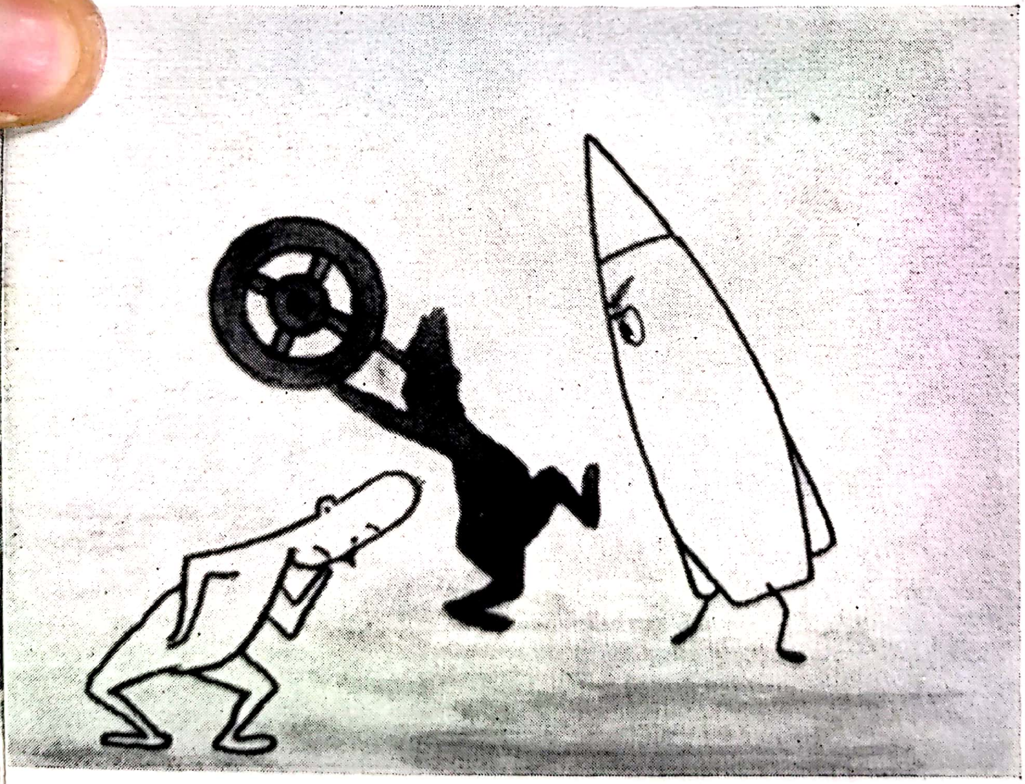
BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALA
IAŞI

170.
Dincolo de brazi
(Mircea Drăgan, 1957).

171.
Ciulinii Bărăganului
(Louis Daquin, 1958).

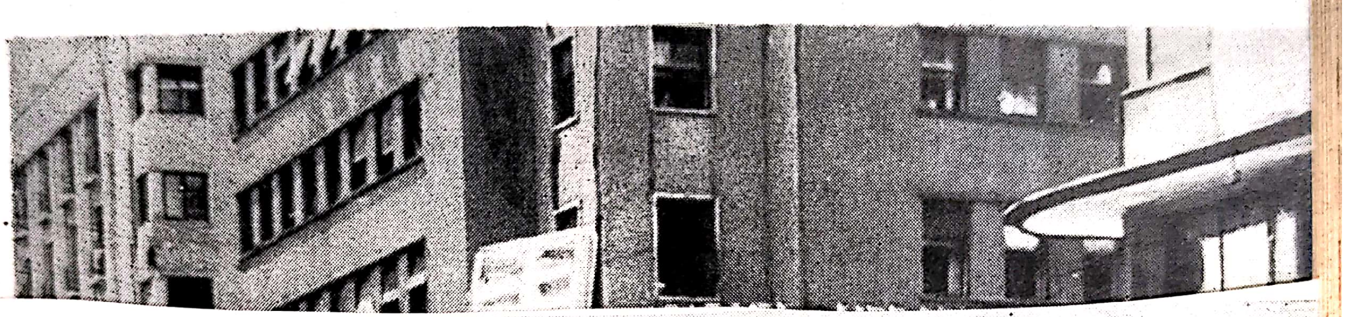


172.
7 arte
(I. Popescu-Gopo, 1958).



173.
Homo Sapiens
(I. Popescu-Gopo, 1960).

177.
Alo! ați greșit numărul
(Andrei Călărașu, 1959).



175.
Erupția
(Liviu Ciulei, 1958).

177.
Alo! ați greșit numărul
(Andrei Călărașu, 1959).

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

178.
D-ale Carnavalului
i și Micheles, 1959).

179.
Secretul cifrului
(Lucian Bratu, 1959).

Umorul sănătos, încrederea în om se îmbină în filmele lui Gopo cu o largă perspectivă. Eroul său, care cîştigă întreaga natură pentru umanitate şi sădeşte flori pe toate planetele, îşi descoperă pe o planetă îndepărtată un semen pe care-l ajută să crească. Autorul volumului de faţă, Georges Sadoul, scria în 1958 că Ion Popescu-Gopo nu numai că poate sta alături de Disney sau Mac Laren, dar nici nu le datorează nimic, fiind profund original.

Dînd deocamdată la iveală lucrări mai modeste, se dezvoltă de asemenea producţia filmelor de păpuşi. *Rapsodie în lemn*, creat de Bob Călinescu pe baza unui procedeu nou de lucru asupra păpuşii a fost premiat în 1960 la Festivalul internaţional al filmului de păpuşi şi marionete de la Bucureşti.

O vie activitate desfăşoară Studioul „Al. Sahia". Imprimînd pe peliculă fapte şi oameni reali din uzine, de pe şantierele socialismului, din agricultură, din domeniile ştiinţei şi culturii, filmul documentar din R.P.R. se caracterizează printr-o mare varietate tematică, printr-un ton sincer şi direct, dublat adesea de un cald lirism. Ion Bostan, după o serie de filme inspirate din cele mai diferite domenii (*Pentru industrializare, pentru socialism!*, *Calea belşugului*, *Ciocîrlia* şi altele) s-a consacrat filmului de artă (*Grigorescu*, *Aman*, *Uciderea pruncilor*). Mirel Ilieşu înfăţişează poezia faptelor cotidiene şi eroismul oamenilor simpli (*Învăţătoarea*, *Pe drumurile Romîniei* — realizat împreună cu regizoarea sovietică O.B. Podgoreţkaia — *Bicaz, cota 523* şi altele). H. Rabinovici, realizînd prin *La noi la Todireşti* un fel de monografie a unui sat moldovenesc, a utilizat cu curaj, dar cu sobrietate, în documentar unele procedee ale filmului cu actori, creînd tipuri umane memorabile. Alexandru Sîrbu a ales în *Reportaj de la „Steagul Roşu"* o altă metodă, cu minim de reconstituiri, tinzînd să surprindă evenimentele „pe viu". Mircea Săucan şi-a relevat preferinţa de a face să vorbească documentele materiale, din viaţă sau... din filmotecă. În *Casa de pe strada noastră*, el redă, prin simpla filmare a obiectelor dintr-o casă obişnuită, sensul prefacerilor sociale de-a lungul deceniilor. Utilizînd materialele jurnalelor cinematografice, a ilustrat convingător, în *Pagini de vitejie*, participarea Romîniei la războiul antifascist. Savel Stiopul surprinde poezia naturii şi a noului care răsare în Republica Populară Romînă în fiecare cartier, în casele oamenilor muncii. (*Bucureşti, oraş înflorit*, *Şcoala muncii* şi altele).

În ultimul timp, producţia Studioului „Al. Sahia" s-a orientat îndeosebi către filmul de ştiinţă popularizată. *Capul izolat* a primit în 1959 două premii — unul la Festivalul de la Padova şi celălalt la un festival din Chili. În 1960, trei dintre filmele studioului (*Gîndacul de Colorado*, *Febra aftoasă* şi *O crescătorie model*) au obţinut medalia de aur a Festivalului de la Leipzig.

Calea parcursă pînă acum arată cu limpezime perspectivele deschise artei cinematografice romîneşti de către orînduirea democrat-populară şi marile posibilităţi care stau în faţa creatorilor înarmaţi cu concepţia despre lume a partidului proletariatului. Planul de dezvoltare a economiei naţionale şi schiţa planului economic de perspectivă adoptată de cel de-al III-lea Congres al P.M.R., indică o creştere impresionantă a cinematografiei romîneşti. Legînd tot mai strîns creaţia lor de viaţa şi lupta eroică şi nobilă a oamenilor muncii, desăvîrşind fără întrerupere expresivitatea artistică a operelor lor, cineaştii romîni se ridică treptat la înălţimea cerinţelor maselor de spectatori, din ce în ce mai largi şi mai exigente.

IUGOSLAVIA

După întemeierea lui în 1918, statul iugoslav numără 115 cinematografe. Se fac unele încercări de regie cu filmele: *Rivalul ţigan* şi *Răzbunarea mării* (1921), apoi, în 1925, cu *Castele singuratice* (realizat de Strozzi pe coasta dalmată).

Datorită însă impozitelor grele care covîrşesc industria, nu se produc în Iugoslavia, între 1920 şi 1940, mai mult decît vreo două duzini de filme. Din această perioadă trebuie să reținem efortul lui Okavjan Miletic, virtuos al filmului de 16 mm, care trece, după 1935, la regie. În 1939, se vinde cel mult 1 bilet de cap de locuitor.

În timpul războiului, sîngerosul Ante Pavelici proiectează crearea unui cinematograf croat (care se va mărgini la cîteva filme de scurt metraj de propagandă). Cinematograful iugoslav s-a născut în partizanat. Armatele de eliberare și-au avut serviciile lor cinematografice, la care au participat Rudi Vapcovici și George Skrigin, fotograf cu renume internațional.

Cinematograful este naționalizat în septembrie 1945. Prima regie iugoslavă, *Slavica*, are ca temă luptele de partizani; filmul este regizat de Vietoslav Afric și fotografiat de Skrigin.

Între 1945 și 1955, Iugoslavia produce 38 de filme de lung metraj și aproape 1 500 de scurt metraj. Este — după cum spune F. Hanzekovic — „epoca pionierilor". Totul, sau aproape totul trebuia creat în arta filmului. La început condusă de un minister al cinematografiei, industria cinematografică este descentralizată în 1952, atît în ceea ce privește distribuirea filmelor, cît și producția lor. Ea se organizează în diferitele republici federale, cu firme ca „Avala" din Belgrad, „Bosnia" din Serajevo, „Jadran" din Zagreb, „Lovcen" din Budva (Muntenegru), „Triglav" din Liubliana, „Vardar" din Skopje și diverse cooperative, ca „Ufus" din Belgrad. Începînd din 1950, aceste societăți au înmulțit coproducțiile cu străinătatea, dînd uneori rezultate excelente *(Ultimul pod*, *Un an de drum*, al lui De Santis), dar de mai multe ori execrabile *(Gubbiah* etc.).

În 1955 Iugoslavia are cinci studiouri și produce mai mult de o duzină de filme pe an. Cinematograful ei cunoaște o criză între 1952—1953, atestată de o serioasă scădere a frecventării sălilor. După aceea însă, va căpăta un nou avînt într-o țară care numără în 1954 1 300 de cinematografe.

Vladimir Pogacic, actor și regizor de teatru la Zagreb, debutează ca realizator în 1948, la treizeci de ani, cu *Povestea fabricii*. În *Echinox*, adaptează o dramă din secolul al XIX-lea, apoi, în filmul despre luptele de partizani, *Cei mari și cei mici*, el îmbină o excelentă interpretare actoricească cu o intrigă de palpitant *suspense*. *Sîmbătă seara* este o reușită culegere de trei nuvele în stil neorealist.

Rados Novakovic, care debutează cu *Sofka*, împreună cu norvegianul Bergstrom, descrie în: *Drum însîngerat*, un lagăr de exterminare, poveste plină de emoție și sinceritate. Slavko Vorkapic, înapoiat din Statele Unite (unde condusese împreună cu Robert Forey, în 1923, filmul de avangardă *Povestea unui figurant)* se dovedește strălucit, dar superficial în *Hanka*. Operatorul Skrigin trece la regie cu filmul *Doi țărani*. Stojanovici nu reușește pe deplin în filmul său *Banii blestemați*, care conține totuși cîteva scene excelente.

Cinematograful iugoslav a format mulți tineri realizatori la școala documentară. Începînd din 1954, el face progrese însemnate și ar putea ocupa în curînd un bun loc în cea de-a șaptea artă.

ALBANIA

Această țară mică (un milion de locuitori) număra în 1954 123 de cinematografe, dar nu realizase decît cîteva filme de scurt metraj (cum este *A noua primăvară*, de Endri Keko) și un film în colaborare cu U.R.S.S. *Skander Beg*, al cărui regizor, Serghei Iutkevici, fusese asistat de albanezul Victor Stratoberde.

În 1958 s-a terminat construirea unui studio la Tirana, unde sînt create condiții pentru realizarea cîtorva filme artistice.

UNGARIA

După 1950, cinematograful din Budapesta se ocupă de reconstituiri istorice discutabile *(Locotenentul lui Rákóczi*, realizat de Frigyes Bán; *Val de maree* de Kálmán Nádasady; apoi produce foarte slabul film al lui Márton Keletty, *Compozitorul Erkel)*. Se va reveni însă destul de repede la subiecte contemporane. Zoltán Fábri, care debutează în 1953 cu *Furtuna*, dramă socială și pasională petrecută într-o colectivitate rurală, se afirmă cu *Paisprezece vieți*, povestea dramaticei salvări a unor mineri îngropați. Cel mai bun film al său este *Caruselul* [Călușei de lemn], care farmecă publicul prin originalitatea și tonul său nostalgic. *Profesorul Hanibal*, perfect interpretat de E. Szabó, e o operă mai puțin personală.

Cu Zoltán Fábri, o întreagă generație tînără permite cinematografului maghiar să-și mențină, alături de Polonia, locul de frunte în producția Europei Centrale. Károly Makk, care debu-

BIBLIOTECA CENTRALĂ REGIONALĂ IAȘI

tează cu *Liliomfi* are un strălucit talent satiric. *O dragoste de duminică* a lui Imre Fehér este o creație cinematografică de o profundă sensibilitate. Judith și Felix Máriassy își desfășoară tot talentul lor intimist în *O halbă de bere*. Dramaticele evenimente din 1956 nu au oprit dezvoltarea unui cinematograf plin de vioiciune și de personalitate, care produce circa zece filme pe an, în cea mai mare parte de bună calitate.

CEHOSLOVACIA

Cinematograful acestei țări, primul din lume în domeniul animației, nu a atins același nivel în cele cincisprezece sau douăzeci de filme propriu-zise, cu actori și regie, produse anual. Cu începere din 1955, promoția unei noi generații îngăduie oarecare speranțe.

Ottokar Vavra consacră o impunătoare trilogie istorică vieții lui *Jan Huss*. Martin Frič, ajutat de jocul actorului Verich, realizează amuzanta comedie istorică *Brutarul împăratului*. Stekly adaptează romanul *Proletara Ana*. Jiri Weiss își desfășoară talentul în *Prietenul meu Fabian* (evocare a vieții țiganilor) și mai ales în *Vizuina lupului*, dramă psihologică, care se petrece în 1920, într-un orășel, remarcabil regizată și interpretată. Vladimir Vltcek manifestă o vervă și o vioiciune robustă în *Mîine se va dansa pretutindeni*, precum și o poezie nostalgică în *Saltimbancii*.

Copiii pierduți arată un episod al Războiului de treizeci de ani. Povestirea, mai mult chiar decît regia lui Milos Makovec, este de bună calitate. În fine, diverși tineri realizatori influențați de neorealism întreprind, cu mai mult sau mai puțin noroc, subiecte din viața de toate zilele.

POLONIA

După 1950, cinematograful polonez manifestă unele șovăieli înainte de a-și lua avîntul, în 1954, cu *Cei cinci de pe strada Barska*, film despre tineretul delincvent, realizat de Alexander Ford, și cu prima realizare a lui Jerzy Kavalerowicz. Acest nou venit dovedește o bună cunoaștere a mediilor ca și a personajelor și siluetelor din planurile de fund, în *Celuloză*, care adaptează în două părţi *(O noapte de amintiri* şi *Sub steaua frigiană)* un excelent roman al lui Newerly, *Educaţia sentimentală* (dar şi politică) a unui tînăr muncitor, în perioada 1928—1936. *Umbra*, film poliţist cu episoade, îi confirmă puternica personalitate, prin ritmul montajului şi o realizare plină de strălucire, mai mult decît prin scenariu, care e cam obscur. Dacă s-a înşelat în studiul său de psihologie: *Adevăratul sfîrşit al războiului mondial*, aceasta nu-l împiedică să fie unul dintre reprezentanţii de frunte ai noii generaţii de realizatori europeni.

Ceva mai tineri, Andrei Munk şi Andrei Wajda se impun şi ei, începînd din 1956, atenţiei internaţionale. Primul, excelent documentarist, realizează o operă inteligentă şi nuanţată, plină de simplitate, poate cam cenuşie: *Un om găsit pe şine.* Este povestea unui bătrîn feroviar acuzat pe nedrept, atunci cînd el, dimpotrivă, se sacrificase ca să salveze un tren. Noul film al lui Munk, *Eroica*, a fost foarte discutat.

Andrei Wajda debutează la 25 de ani, după absolvirea şcolii documentare de la Lodz, cu *Generaţie*, frumoasă poveste de dragoste petrecută în mijlocul partizanilor în Varşovia ocupată. Urmează apoi *Kanal* [Canalul] film care are ca subiect înăbuşirea răscoalei varşoviene din 1944. Fără a avea puritatea primului său film, opera este strălucită, excesivă, prea încărcată şi conţine secvenţe „tari“, alături de unele exagerări învecinate cu lipsa de gust. El a mai realizat de atunci încoace o dramă violentă şi încordată, *Cenuşă şi diamant.*

Datorită unor asemenea opere şi activităţii noilor veniţi, cinematograful polonez, plin de viaţă şi de o excelentă calitate, ajunge în 1958 la un stadiu foarte interesant al dezvoltării sale.

REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

Din 1950, „Defa“ produce în continuare 15 pînă la 20 de filme anual, de un nivel mulţumitor. Trebuie să reţinem printre acestea monumentalul *Thaelmann*, de Kurt Maetzig, film în două părţi consacrat revoluţionarului german. El redă, servindu-se de mari mijloace tehnice, viaţa omului şi a ţării în perioada scursă între cele două războaie. Slatan Dudow realizează cel mai bun film al său, *Mai tare ca noaptea*, sobră biografie a unui militant antifascist ucis de nazişti. Scenariul, excelent, este scris de Johanna şi Kurt Stern (care sînt şi autorii scenariului filmului

Satul condamnat, realizat de Martin Hellberg). Dudow regizează apoi o comedie satirică reușită, *Căpitanul din Colonia.*

Dintre tineri trebuie citat Konrad Wolf, fiul autorului dramatic Friedrich Wolf, care-și manifestă personalitatea în *Lizzy*, adaptarea unui roman de Weiskopf, acțiunea desfășurîndu-se în primii ani ai nazismului.

Thorndyke produce o remarcabilă serie de documentare de tipul filmelor „de montaj", tratînd teme istorice sau probleme politice *(Drumul spre culmi, Sabia teutonă).*

„Defa" urmează o politică inteligentă de coproducții internaționale *(Mizerabilii, Vrăjitoarele din Salem* etc.). Pentru această firmă Joris Ivens realizează (împreună cu Pîrîev) *Prietenia va învinge*, iar apoi *Cîntecul fluviilor.*

Luînd ca temă marile fluvii: Nilul, Amazoanele, Ian-Tse, Congo, Misuri, Volga, marele documentarist — adunînd documente venite din lumea întreagă (și de multe ori turnate special pentru acest film) — realizează o autentică simfonie a modernului, de un puternic umanism. Prima secvență (partitura muzicală e de Șostakovici) atinge o perfecțiune comparabilă cu aceea a celor mai celebre pasaje din *Zuydersee.*

REPUBLICA FEDERALĂ GERMANĂ

Posedînd 6 500 de săli, cu o capacitate de două milioane și jumătate de locuri și o vînzare de 800 de milioane de bilete în 1957 (mai mult de 15 pe cap de locuitor, rețeta brută depășind un miliard de mărci) producția trece mult peste o sută de filme (de la 1954 încoace). Industria filmului în Germania federală este, desigur, cea mai puternică din Europa occidentală.

Prosperitatea ei materială (foarte puțin atinsă de progresele televiziunii) nu a determinat o dezvoltare artistică corespunzătoare. Aceasta, mai ales din vina unui *control voluntar* (cenzura este interzisă de Constituție), care se arată mai sever pentru tentativele de critică socială decît pentru crimă, sau pentru erotism sau pentru reminiscențele naziste.

Se pot semnala totuși, cu începere din 1954, progrese artistice incontestabile.

În *Traumfabrik* [Fabrica de vise], evadarea, realizată în vechiul stil U.F.A., a fost favorizată de succesul neașteptat al filmului *08/15*, care a atras, în trei luni, 12 milioane de spectatori. În această adaptare a romanului lui Hans Kirst sînt înfățișate cu o reală sensibilitate și oarecare umor, aventurile unui tînăr soldat din vara anului 1939. Realizatorul, Paul May, debutase în Austria cu filmul *Duel cu moartea* și regizase cîteva comedii. Nu se va menține la același nivel în cele două filme care adaptează urmarea romanului: *08/15 pleacă la război* și *08/15, du-te acasă!*

Succesul filmelor de război îi permite lui Helmuth Käutner să-și facă reintrarea pe ecran cu *Ultimul pod*, o coproducție austro-iugoslavă. Într-un stil influențat de neorealism, realizatorul înfățișează pe o infirmieră germană (Maria Schell) atrasă de partizanii iugoslavi și colaborînd pînă la urmă cu ei. În ciuda cîtorva accente melodramatice, filmul, foarte bine regizat, își datorează valoarea puterii cu care e exprimată ura împotriva războiului. Käutner va realiza apoi *Der Teufels General* [Generalul dracului], un remarcabil tablou al Germaniei în război, văzută din înaltele sfere militare și politice. Filmul adaptează o piesă de Zuckmayer, și caracterul său puțin cam teatral este cît se poate de potrivit pentru actorul Curd Jurgens care devine, prin acest rol, mare vedetă internațională. Käutner nu va mai cunoaște o asemenea izbîndă nici cu *Ludovic II de Bavaria*, lucrat într-un stil exasperat și baroc, nici cu filmul satiric *Căpitanul de Köpenick* și cu atît mai puțin cu *Cer fără stele*, fals și neplăcut, în ciuda unei evidente intenții de sinceritate.

Pabst participă la realizarea unui serial de război: *S-a întîmplat la 20 iulie* (e vorba de complotul împotriva lui Hitler) și *Der Letzte Akt* [Ultimul act], film austriac despre sfîrșitul lui Hitler. Aceste reconstituiri serioase și circumspecte ca într-un conștiincios muzeu de figurine de ceară, vor fi depășite cu mult de filmul uman și foarte convingător: *Copii, o mamă și un general*, realizat la München de cineastul american László Benedek.

Actorul Otto Hasse contribuie în mare măsură la succesul filmului *Canaris*, care pledează (ca multe alte filme din Germania federală) pentru cauza bunului ofițer superior german împotriva răilor naziști. Alte filme slăvesc *Legiunea Condor*, *Vulpile verzi de la Monte Cassino* etc.

Înapoiat din America în Germania, Siodmak realizează, după *Șobolanii* (tablou al delincvenților minori) interesantul film *Noaptea cînd vine dracul*, care înfățișează o monstruoasă serie de crime (de drept comun) săvîrșite în timpul lui Hitler.

Wolfgang Staudte adaptează, cu *Rose Berndt*, un roman de Gerhard Hauptmann, pe care însă are proasta inspirație să-l transpună din 1900 în 1956. Filmul dă dovadă de certe calităţi.

O oarecare nostalgie după timpurile cinematografice trecute se manifestă în numeroase „refaceri" *(remakes)*, uneori produse la Viena. Se refac astfel filmele: *Fete în uniformă*, *Varieteu*, *Congresul dansează*, *Îngerul Albastru*, *Liliacul*, *Drumul spre paradis*, *Fata cu vulturul* şi alte zece succese din anii 1920—1940. Veteranii acestei epoci se încăpăţînează într-o producţie abundentă şi lipsită de personalitate (executată de multe ori pentru U.F.A., care în 1954 fusese reconstituită). Va trebui să se mai aştepte pînă cînd noua generaţie, formată de excelentele cine-cluburi germane, îi va înlocui pe bătrîni. Numai atunci se va obţine, poate, o reîmprospătare. Fermecătorul film *Endstationliebe* [Dragoste la terminus] al lui Georg Tresler ar putea fi un semn prevestitor. Cîteodată, unor realizatori comerciali ca Rudolf Thiele li se întîmplă să facă şi filme atrăgătoare, cum este, de pildă, ironicul şi biciuitorul *Rose-Marie*. Dar avîntul artei filmului rămîne încă foarte incert în Germania federală din 1958.

AUSTRIA

Începînd din 1953, Austria a produs 25 pînă la 30 de filme pe an, destinate mai cu seamă Germaniei occidentale. Industria ei cinematografică a obţinut un mare succes comercial cu plicticoasa serie de filme *Sissi*, realizate de Ernst Marischka, în care era zugrăvită în tonuri pastel de bomboană fondantă domnia tiranicului autocrat Franz-Joseph.

La Viena, Cavalcanti realizează filmul *Dl. Puntilla şi valetul său Matti*, adaptare a unei piese de Bertolt Brecht, remarcabilă îndeosebi prin subtila interpretare a culorilor şi prin jocul actorului Kurt Bois. Semnalăm, în fine, tentativele de ecranizare a operelor lui Beethoven, cu *Fidelio* (realizat de Walter Felsenstein) şi ale lui Mozart, cu *Don Juan* (regizat de Walter Kolm Veltée).

* * *

Astfel, în pragul deceniului 1960, arta filmului se manifestă sau se dezvoltă în douăzeci şi cinci de ţări din Europa. Am fost siliţi să neglijăm, din lipsă de informaţii, unele ţări ca Irlanda, care şi-a realizat primele documentare în timpul luptelor pentru independență (*Funeraliile lui O. Donavan Rossa*, *Sinn Feiner*, filmate de Gordon Lewis în 1916) și a produs, se pare, din 1920 și pînă acum, aproape două duzini de filme mari, fără să socotim producțiile americane executate pe teritoriul ei (ca, de pildă, *The Quiet Man* [Omul potolit] al lui John Ford).

Decadența, stagnarea și înapoierea unora din țările europene erau compensate de avîntul altora, de diverse renașteri și revelații. Bunăoară, a doua înflorire a cinematografului suedez suplinea cu prisosință slăbiciunea britanică.

Chiar pe vechiul continent, realizări nebănuite ies la iveală. Cine crede că arta filmului este în declin în Europa, trebuie să-și îndrepte privirea asupra cinematografului vechi, uitîndu-l pe cel nou.

XXXIV. CINEMATOGRAFUL, ARTĂ UNIVERSALĂ

2. Arta filmului în cele două Americi

STATELE UNITE

După 1952, în ciuda faptului că noul procedeu cinematografic, cinemascopul, este foarte căutat, criza industriei se adînceşte. Producţia scade în 1954—1955 sub 250 de filme (inclusiv realizările executate în străinătate, de unde venea aproape jumătate din venitul marilor societăţi).

Niciodată nu se lucrase la Hollywood atît de puţin pentru cinematograf. Mari studiouri sînt cedate televiziunii sau sînt dărîmate pentru a se clădi cartiere noi de locuinţe. Afară de „Fox“ şi „Paramount“, aproape toate marile firme sînt lovite greu. Unele dispar. Altele (ca altădată „Pathé“, în 1920) încep să se dezmembreze pentru a-şi putea investi capitalurile în petrol, aviaţie sau electrotehnică.

Această criză — care nu se terminase încă în 1958 — a avut unele rezultate fericite.

Păstrîndu-şi milioanele pentru cîteva filme de prestigiu, marile societăţi abandonează, din ce în ce mai mult, „Independenţilor“ realizările curente. Producţia acestora (care depăşeşte în curînd pe cea de la M.P.A.) lasă mai multă libertate realizatorilor, cu atît mai mult cu cît maccarthysmul era în regres.

O nouă generaţie 1955 poate lua astfel locul „generaţiei pierdute“, continuîndu-i opera.

În *Viva Zapata* [Trăiască Zapata], Elia Kazan, în stilul lui decorativ, susţinuse teza că revoluţia, condusă de masele ignorante, îşi corupe şefii prin propria-i victorie. Kazan îşi aduce contribuţia la seria „antiroşie“ cu filmul *Man on the Tight Rope* [Omul pe frînghie].

În alt film, *Pe cheiuri*, Kazan îşi îndreaptă atenţia spre mediile muncitoreşti, pentru a ajunge însă să identifice sindicalismul cu gangsterismul. În *A Streetcar named Desire* [Un tramvai numit dorinţă] Kazan făcuse o adaptare greoaie a romanului lui Tenessee Williams. În schimb un alt roman al acestui autor, *Baby*

Doll [Fetiţa păpuşe], îi va da prilejul să realizeze cel mai bun film al său, graţie unui scenariu original în care e analizată decăderea unui proprietar sudist. În filmul său schematic *Un om în mulţime* (scenariu de Budd Schulberg), Kazan nu face altceva decît să explice demagogia fascistă prin stupiditatea maselor.

John Huston produce în Europa filme pentru Hollywood. În *Moulin-Rouge* (care obţine un mare succes comercial), el ne aduce sub ochi un Toulouse-Lautrec simplificat, în plăcute „tablouri vivante“ care transpun pînzele cele mai renumite ale acestui pictor. Huston se dovedeşte plin de sîrguinţă în *African Queen* [Regină africană], dezinvolt în *Mai tare ca dracul*, solemn, dar şi vulgar în *Moby Dick* şi în *Numai Dumnezeu ştie*. Pare aproape de necrezut că Huston a consimţit să-şi pună semnătura pe mediocrităţi pline de pretenţii ca *Barbarul şi gheişa* sau *Rădăcinile cerului*.

Decăderea lui Edward Dmytryk este aproape totală. Reintrarea şi-o face cu *The Sniper* [La pîndă], unde creează tipul atît de desăvîrşit al unui sadic încît unul din spectatori, un adolescent, se simte îndemnat să tragă cu revolverul în femei, cocoţat pe acoperiş, în căutarea unei supreme voluptăţi. Cel mai bun film al lui din anul 1950, *Balul blestemaţilor*, îşi datorează valoarea mai mult romanului lui Irving Shaw *Young Lions* [Lei tineri], decît adaptării, făcută de el, care se îndepărtează uneori de model.

Tot din „generaţia pierdută“ face parte şi László Benedek, de origine maghiară. Adevăratul lui debut în regie fusese o remarcabilă ecranizare a unei piese de Arthur Miller, *Moartea unui comis-voiajor*, în care exprima desperata dezorientare a unui american de rînd ajuns în pragul bătrîneţii. Acestui film i-a urmat *The wild One* [Omul feroce], în care Marlon Brando interpretează rolul unui tînăr şef de bandă care terorizează un orăşel pentru a-şi astîmpăra setea de putere. Benedek părăseşte apoi Hollywoodul pentru a se stabili în Germania federală.

Fred Zinnemann obţine un succes meritat cu *High Noon* [Amiaza mare], un *Western* în care regula celor trei unităţi este aplicată cam artificial. Eroul acestui film este un om pe care frica îl osîndeşte la singurătate în timpul maccarthysmului.

Marele succes comercial obţinut cu *From here to Eternity* [De-acum în vecii vecilor] s-a datorat unui compromis artistic şi moral în favoarea consideraţiilor comerciale, către care Zinnemann s-a îndreptat făţiş în filmul *Oklahoma*. El nu va mai regăsi sinceritatea de altădată nici atunci chiar cînd se va reîntoarce la cartierele populare newyorkeze, pe care le va folosi ca fundal în filmul *A Hatful of rain* [O litră de ploaie], al cărui erou este un morfinoman.

„Noua generație" din 1955 revelează pe tinerii născuți după 1920 (Stanley Kubrick, Martin Ritt, Paddy Chayewsky, Delbert Mann), precum și cîțiva oameni mai maturi, contemporani (și uneori colaboratori) ai „generației pierdute": Richard Brooks, Nicholas Ray, Robert Aldrich.

Nicholas Ray, format de radio și de Elia Kazan, debutase în 1948 cu filmul *They live by night* [Noaptea trăiesc ei], imaginea vieții unor noctambuli tragici, sinceri și dezorientați. Dacă el a acceptat să realizeze filme mediocre (*Ulițele nenorocului* sau *Dracii din Guadalcanal*, *Knock on any door* [Bate la toate ușile] și *Flying Leathernecks* [Marinarii zburători]), în schimb dovedește cît de stăpîn este pe arta filmului în *Western*-ul *Johnny Guitar* și, în special, în faimosul *Revel without Cause* [Chefuri fără motiv], unul din filmele care exprimă cel mai bine rătăcirea tineretului american. Filmul care a fixat în trăsăturile actorului James Dean tipul unei generații sălbatice este *Wild generation* [Generația turbată]. Îmbrăcămintea lui Dean, o scurtă de piele neagră, pantaloni strîmți cu tighele și cu ținte ziși *Blue Jeans* devine în mai multe țări uniforma ideală a acestui tineret decadent. Cînd actorul moare de-a binelea într-un accident de automobil, o mulțime de tineri se vor simți tot atît de zdruncinați cît fuseseră și mamele lor la moartea lui Rodolfo Valentino.

O dată cu imaginea acestui „răzvrătit fără motiv"[1] filmul ne dezvăluie dezolantul tablou al unei familii americane avute. Mai vedem aici o teribilă urmărire în automobil, pe viață și pe moarte, și o secvență într-un planetarium unde frica de puterea atomică este dată ca una din cauzele „furiei de a trăi"[2]. Nicholas Ray își manifestă din nou ura împotriva războiului în *Amară victorie*, film plin de imperfecțiuni, realizat în Africa de Nord.

Richard Brooks fusese romancier și scrisese scenarii pentru Dassin, Dmytryk și Huston. Atît la începutul carierei de cineast cît şi mai tîrziu, el se arată destul de inegal. Cel mai bun film al său, *Blackboard Jungle* [Jungla tablei negre], este un studiu al putreziciunii tineretului din cartierele populare ale New Yorkului, dar este, în primul rînd, o critică a rasismului. Aceeaşi atitudine critică dă valoare şi filmului *Carnavalul zeilor*, alterat însă de multe compromisuri. Adaptarea romanului *Fraţii Karamazov* nu poate stîrni însă decît consternare.

---

[1] Joc de cuvinte al autorului (*revel, rebel*). E drept că *revel* înseamnă cu totul altceva (divertisment, petrecere, chef etc.), dar ideea de „răzvrătit fără motiv" se potrivește întîmplător foarte bine cu personajul. — *N.T.*

[2] Chiar acesta este și titlul francez al filmului. — *N. T.*

Robert Aldrich îşi datorează formaţia colaborării cu Renoir, Zinnemann, Milestone, Joseph Losey, după care va face un stagiu la televiziune. Filmul său cel mai important, *Fort Apache* [Fortul Apaş], este un *Western*, de astă dată însă un *Western* antirasist. După ce realizează *Cuţitul cel mare* (după o piesă de Clifford Oddetts), Aldrich ia atitudine împotriva moravurilor din Hollywood, iar în *Attack* [Atac], împotriva războiului. Firea ca şi stilul lui sînt masive. Îi plac dialogurile bogate, efectele tari, regiile încărcate, ceea ce face ca filmele lui să fie destul de teatrale. Într-o operă destul de îmbelşugată, care nu prea face concesii, filmul *Kiss me deadly* [Sărută-mă mortal] este o realizare aparte. Găsim aici o exagerare a parodiei stilului de „serie neagră"; filmul seamănă cu „romanele negre" din 1820 şi ne aduce în faţă tabloul unei fulgerătoare autodistrugeri a omenirii prin dezlănţuirea nu ştiu cărui plutonium infernal.

Televiziunea americană — pentru care Hollywoodul, New Yorkul, Londra şi Parisul fabrică, cu kilometrul, filme de 16 mm pe buget redus — contribuise la formarea noii generaţii 1955. Unul din filmele acestei serii a fost *Marty*. Scenariul îi aparţine lui Paddy Chayefsky, care va scoate din această poveste televizată un film propriu-zis, regizat de Delbert Mann şi interpretat de Ernest Borgnine şi Betsy Blair, actori excelenţi şi în acelaşi timp puţin costisitori. *Marty*, o simpatică poveste de dragoste care se desfăşoară în cadrul popular al cartierelor italiene din New York, avea să obţină un succes neaşteptat.

Într-un alt scenariu al lui Chayefsky transpus pe ecran tot de Delbert Mann, se merge şi mai departe cu descrierea critică a Americii reale. În *Batchelors Party* [Petrecerea burlacilor], cinci bărbaţi monologhează asupra goliciunii şi singurătăţii vieţii lor, fără să se asculte unul pe altul.

Delbert Mann regizează apoi *Desire under the Elms* [Dorinţă sub ulmi], în care realizatorul se arată mai prejos de scenariul lui Chayefsky. Acesta din urmă îşi va dovedi din nou talentul cu *Zeiţa*.

Format și el tot de televiziune, Martin Ritt se revelează printr-un „anti“, printr-un film protestatar: *A Ten Feet' s Man High* [Un om de doi metri]. Eroul este un docher negru, inteligent, curajos, sigur de sine, o puternică antiteză a tradiționalilor negri din filmele americane, poltroni și lași, superstițioși și stupizi. Martin Ritt va înfățișa în *No Domn Payment*[1] [Nici-o plată, arz'o focul!], cu o necruțătoare veridicitate, pe proprietarii de case cumpărate pe credit în parcelările de locuințe. Dar va trece repede la superproducții comerciale ca *Orhideea neagră* sau *Dorință sub ulmi*.

Contribuția tînărului teatru american la generația 1955 a cinematografului nu poate fi trecută cu vederea.

Autenticitatea și prospețimea imaginii provinciei americane, cu atmosfera ei de nesiguranță și îngrijorare, înfățișată în filmul *Oprire de autobuz*, cu Marylyn Monroë, și mai ales în filmul *Picnic*, sînt calități care se datoresc poate mai mult scenariului scris de Daniel Taradash și William Inge decît realizării — ce-i drept nu dintre cele mai slabe a lui Josuah Logan. Realizat în Japonia cu mare risipă de mijloace (după un roman de mare succes), filmul *Sayonara* a constituit o decepție, care n-a întrecut însă pe cea provocată de nepermisa lui operetă în TODD-AO[2]: *South Pacific* [Pacificul de sud].

Cel mai bun dintre tinerii regizori americani pare a fi Stanley Kubrick. La început fotograf la revista „Look,“ el realizează cîteva documentare, după care debutează cu filme independente. Marele succes comercial obținut de *The Killing* [Omorul] îi permite ca, deși foarte tînăr, cînd nu împlinise nici treizeci de ani, să devină regizorul unuia din filmele americane cele mai importante de la 1950 încoace: *Paths of Glory* [Cărările gloriei]. Filmul nu este altceva decît un tablou în care este zugrăvită cu artă, putere și emoție tragedia celor „împușcați pentru a se da un exemplu“ pe frontul francez în 1915.

Se pot pune mari speranțe în generația nouă 1955, cu toate slăbiciunile de care dau dovadă Richard Brooks, Martin Ritt sau Josuah Logan, ca, de pildă, atunci cînd îi vedem acceptînd anumite condiții în producțiile de mare buget. „Mașina de cîrnați“ care se numește Hollywood, poate fi din punct de vedere financiar o rablă, dar tot mai poate să „toace“ mărunt noile talente.

---

[1] Domn în argou în loc de damn — afurisit. — *N. T.*
[2] Procedeu brevetat de Mike Todd. — *N. T.*

Cei vechi, mai mult sau mai puţin resemnaţi, se supun mecanismului ei şi continuă să producă, cu o aparentă indiferenţă, lucrări cînd proaste, cînd mediocre, cînd bunişoare. Aşa au făcut întotdeauna sau au sfîrşit prin a face regizorii (pe care îi dăm în ordine alfabetică): Clarence Brown, George Cukor, Michaël Curtiz, John Ford, Howard Hawks, Hathaway, Henry King, Fritz Lang (de trei ori din păcate!), J.L. Mankievicz, Anthony Mann, Vincente Minelli, Otto Preminger, Mark Robson, Robert Siodmak, Joseph von Sternberg, King Vidor, Billy Wilder, Robert Wise, William Wyler etc.

Toţi aceşti mari regizori, chiar dacă au fost cîndva gloria cinematografului american, astăzi par să lase la voia întîmplării realizarea, din cînd în cînd, a cîte unei opere demne de ceea ce au fost ei odinioară — sau poate că mai sînt încă. Cei mai bătrîni au uneori cîte o străfulgerare, ca, de pildă, Clarence Brown cu *Intruder in the Dust* [Omul care se bagă în praf], nobilă şi izbutită adaptare a lui Faulkner. Sau ştiu să se arate buni meseriaşi, ca, de pildă, King Vidor care o scoate onorabil la capăt, trecînd prin primejdii evidente, cu filmul *Război şi pace* după Tolstoi.

În producţia neunitară a unor oameni fără prea mari succese în trecut, descoperim uneori succese prezente. George Cukor se simte la largul lui cînd îl adaptează pe Garson Kanin în continuarea specialităţii lui dinainte de război: comedia uşoară. Anthony Mann realizează cîteva filme de cow-boy bune. J.L. Mankievicz se arată lipsit de inspiraţie în filme ca: *Aventura d-nei Muir*, *Afacerea Cicerone*, *Iuliu Cezar*, sau *Porumbiţă albă şi domni răi*. În schimb, el se dovedeşte un critic de moravuri destul de bun în *Eva* sau în *A Letter to Three Wives* [O scrisoare la trei neveste]. Extravaganţa intenţionată din *Contesa cu picioarele goale* îi atrage admiratori. Otto Preminger, de la mediocra adaptare a unor mari succese de librărie, ca *Bonjour tristesse* (film de acelaşi nivel cu *Ambre*), trece la remakes-uri de filme europene, ca *The Seventeenth Letter* [A şaptesprezecea scrisoare], reeditare a lui *Le Corbeau*[1]. După aceea, îşi încearcă posibilităţile cu plăcute comedii uşoare *(Luna era albastră)*, cu operete vieneze în stil Lubitsch *(Scandal la curte)*, şi chiar cu mediocru teatru filmat: *Joan of Arc* [Ioana d'Arc], după Bernard Shaw. Totuşi, înregistrează și un succes: realizarea unui *Western* inteligent *(Rîul fără de întoarcere)*, apoi devine dintr-o dată emoționat, sincer, realist, în filme ca *Omul cu brațul de aur*, înfățișînd drama unui muzicant intoxicat.

---

[1] De Clouzot. — *N. T.*

Cu mult deasupra acestor antreprenori se înalță, pînă în 1959, ca un monument hollywoodian, faimosul Cecil B. de Mille care a cîștigat mai mulți bani cu ale sale *The Ten Commandments* [Cele zece porunci] decît cu primele zece filme. În contrast cu acest „cel mai mare circ din lume“, pe dealurile de la Beverly Hills, s-a mai putut vedea pînă prin anul 1952, figura ultimului din marii fondatori: Charles Chaplin.

După șapte ani de tăcere, el va da filmul *Monsieur Verdoux*, tocmai în vremea cînd suna goarna „vînătorii după vrăjitoare“. Boicotat, filmul lui are în Statele Unite mai puține reprezentații decît un Western de ultima categorie. Formal, acest film e o parafrazare a vieții lui Landru. Acțiunea a fost situată în Franța pentru a camufla adevăratul mesaj al acestei opere. A fost, cum se zice, o „precauție oratorică“, pentru a putea îndrepta vîrful ascuțit al săgeților împotriva unor anumite aspecte ale vieții americane. Chaplin părăsește, de data aceasta, tradiționalele straie ale lui Charlot, pentru a deveni un feroce „crai bătrîn“. Eisenstein observase această trăsătură la Chaplin (și o mai observaseră și alții): ferocitatea. Ferocitatea este un atribut permanent al acestui geniu complex ca viața însăși. Ea îl domină și pe Verdoux. E vorba în acest film de un casier de bancă concediat, care-și continuă afacerile prin crimă, celălalt mijloc al oricărui afacerist. Personajul este numai inteligență din cap pînă-n picioare. El caricaturizează un regim, arătînd ceea ce se află îndărătul fațadei acestuia (care este la fel cu fațada însăși). Operă negativă, amară, dar nu deznădăjduită, ea a rămas neînțeleasă aproape pretutindeni unde a fost prezentată, dar cu timpul, ea cîștigă o emoționantă profunzime.

După *Verdoux*, Chaplin se închide, împreună cu tînăra lui soție și cu copiii lor, în vila în care locuiesc cu toții. De acolo el va ieși brusc pentru a realiza în cîteva săptămîni *Limelight* [Luminile rampei]. Eroul filmului, Calvero, este un artist comic năpăstuit, un comic de estradă. În oarecare măsură, acest erou este și propriul portret al autorului. Acțiunea tragică a filmului se petrece la Londra în anii 1913—1915. De fapt sînt doi eroi, două persoane în aparență rupte de lume. Un clovn îmbătrînit, umilit, necontenit lovit de soartă, un om „isprăvit“, care transmite în cele din urmă unei dansatoare tinere (Claire Bloom) tot ceea ce îi mai rămăsese din ce-i fusese luat: sănătate, talent, dragoste, artă, glorie. La capătul tuturor acestor întîmplări el mai apare o dată la „lumina rampei“ și după o ultimă tumbă moare cu ochii țintă la dansatoarea pe care el o crease și care acum pășește înainte, cu alte mijloace, pe drumul artei și dăruirii sale întregii umanități.

Prin acest goethian: „să mori ca să devii“, Charles Chaplin ni se arată, cu suprema modestie a geniului, ca o frunză care cade, frunză moartă menită ca, dimpreună cu miliarde de alte frunze să fecundeze pămînturile viitoare. Nicăieri ca în acest *Ecce homo* nu a fost exprimată cu atîta putere marea temă chapliniană a demnității umane. Niciodată acest geniu n-a fost atît de aproape de Shakespeare.

Sub pretextul prezentării filmului *Limelight* în Europa, Chaplin părăsește pentru totdeauna nerecunoscătorul Hollywood și se stabilește în Europa. Se cuvine oare să acordăm Angliei (care îl primește cu răceală) meritul de a fi provocat filmul *A King in New York* [Un rege la New York], al cărui subiect este american?

Ca și *Verdoux*, opera este mai mult molierească decît shakespeariană. Părăsind (în aparență) tragedia pentru bufonerie, Chaplin vrea să provoace prin rîs totul, chiar și amărăciunea. Micul său rege este o victimă a maccarthysmului, ba mai mult, el este un Don Quijote, un om din alte vremuri în luptă cu cele mai teribile racile ale lumii moderne. O clipă, rîsul e înlocuit cu sumum-ul tragediei — mai rău, al oroarei — cînd ni se arată un copil degradat de practica înșelătoriei și pîrii... Putem pune rămășag că *Un rege la New York* va dobîndi, în 1975, aceeași actualitate ca și *The Great Dictator* reeditat în 1958, la treisprezece ani după dispariția lui Hitler și a lui Mussolini.

Ultimii mohicani ai Hollywoodului din anul 1950, Mack Sennett și Buster Keaton, sînt martorii unei renașteri a comicului. Scenaristul lui Red Skelton și al lui Bob Hope, fostul autor de comicsuri Frank Tashlin, începe prin a regiza filme cu comicii Lewis și Martin, care luaseră locul lui Abott și Costello. El face ca aceste farse să fie de o calitate mai bună decît sînt ele de obicei: *Artists and Models* [Artiști și modele], *Nebun după cinema*, *Hollywood on Bust* [Hollywood în bust]. Tashlin își va afirma personalitatea în *Blonda și cu mine* și *Blonda explozivă*. Interpreta, Jane Mansfield, ajunge vedetă caricaturizînd-o pe Marylyn Monroë, pe atunci în culmea gloriei. Satirizarea Hollywoodului și a ticurilor sale este incisivă, chiar crudă, dar în fond nu prea primejdioasă. Tashlin devine astfel succesorul lui Frank Capra și al lui Preston Sturges.

În același timp cu această mică renaștere a comicului, se bucură din nou de o oarecare favoare filmele-balet — mulțumită lui Minelli și mai ales lui Gene Kelly. De asemenea se menține moda filmelor *Westerns*, din care am și avut prilejul să cităm cîteva, realizate de maeștri consacrați.

Acestui gen îi aparține, transformat și intelectualizat, filmul *Shane*, care atrage atenția lumii asupra lui George Stevens. Menținîndu-se vreme îndelungată în tăcere sau în banalitate, acesta adaptase în 1951, onest și cu talent, *American Tragedy* [Tragedia americană], de Theodore Dreiser, după un foarte bun scenariu de Michaël Wilson.

Cel mai bun film al lui George Stevens este *Uriașul*, legat, prin atmosfera lui de Texas, de genul *Western*. În ciuda servituților pe care le implică adaptarea unui *best seller*, acest film este o „cavalcadă“ autentică, evocare a unui stat american, începînd de la epoca cow-boy-lor și pînă la fabuloasa îmbogățire adusă de petrol și de război.

Orson Welles, după ce realizează în Europa *Confidential Report* sau *Mr. Arkadin*, un nou *Citizen Kane* (mai puțin reușit), se întoarce la Hollywood pentru a realiza *Touch of Evil* [Atingere cu răul]. Depășind genul polițist și chiar propriul său stil, Welles izbutește să dea cu acest film cea mai bună lucrare a sa de la *The Lady from Shanghai* încoace.

Pentru a încheia tabloul (în mod fatal incomplet) al unui Hollywood care a produs în șapte ani peste 2 000 de filme, notăm, între altele, că marele „maestru al *suspense*-ului“, cum i s-a spus lui Alfred Hitchcock, continuă, cu o conștiință profesională îndulcită de umor, să producă și să regizeze, bune-rele, unu sau două filme pe an. Desprindem din ele *Trouble with Harry* [Cine l-a ucis pe Harry?], pentru grațioasa sa ironie, dezinvoltura ritmului și ceva spumos care nu se întîlnește prea des la acest autor. Este imaginea surîzătoare, schițată rapid a frumoasei „New England“ din cele trei săptămîni cît ține toamna și în care culorile pădurilor sînt splendide.

Capitala cinematografului nu este tot una cu întreaga Americă. Se prea poate ca școala din New York să-și reia într-o bună zi avîntul. Filmul *Micul fugar*, realizat de Morris Engel și Edgar Ashley, a arătat că această școală mai trăiește încă. Lucrînd singur, Ashley nu ajunge la aceeaşi izbîndă, cu *Wedding and Babies* [Căsătorie şi copii mici] sau *Lovers and Lollipops*.

Experienţa documentară americană ajută pe trei hollywoodieni surghiuniţi (Bibermann, Jarrico, Michaël Wilson) să regizeze, să producă şi să scrie *Sarea pămîntului*, cu o artă care ne readuce, prin nobila ei simplicitate, la clasicismul american al celor mai bune producţii Griffith sau Thomas Ince.

Realizată cu sprijinul unui sindicat, această producţie independentă ne spune povestea unei greve de cincisprezece luni, din Silver City, împotriva trustului zincului. Eroina (Rosaura Revueltas), cu frumoasele trăsături cvasiindiene, întruchipează cele mai bune tradiţii americane (lupte muncitoreşti, bătălii pentru egalitatea raselor şi sexelor). O astfel de operă e de ajuns ca să arate că, dacă uneori s-a putut pierde orice nădejde în Hollywood, nu trebuie să ne pierdem niciodată încrederea în cinematograful american.

MEXIC

După 1940, în cei zece ani care au urmat, cinematograful mexican cunoaşte o dezvoltare artistică şi industrială care-l va face cunoscut pretutindeni. Producţia trece de la 27 (1940) la 121 filme (1950) anual; sălile de cinematograf, de la 830 (1938) la 2 459 (1953); iar numărul spectatorilor, de la 66 de milioane (1938) la 162 (1954), adică circa şapte bilete de cap de locuitor, medie apropiată de aceea a Europei. Această expansiune se datoreşte măsurilor de protecţie iniţiate de guvernul Cardenas, precum şi preferinţei publicului (60% spectatori pentru filmele mexicane după 1950). În sfîrşit, Mexicul îşi asigură, prin export, primul loc pe pieţele spaniole.

Emilio Fernandez, „El Indio“ (Indianul), cel mai faimos realizator mexican, debutează în regie în 1941, cu *La Isla de la Passion* [Insula Pasiunii]. După doi ani el se va impune cu filmul *Maria Candelaria*, în care este înfăţişată cu o poezie intensă mizeria şi asuprirea „peonilor“ indieni. Scenaristul filmului a fost Mauricio Magdaleno; operator: Gabriel Figueroa; actori: Pedro Almendaris şi Dolores del Rio, înapoiată de curînd de la Hollywood. Această echipă a contribuit mult la succesul unei opere nobile, emoţionante şi puternice. Tot cu Figueroa (unul din primii operatori mondiali), Fernandez continuă o abundentă producţie (două sau trei filme pe an), în care trebuie să distingem filmul *Enamorada* [Îndrăgostita], cu Maria Felix, povestea unei idile pline de lirism, care se înfiripă în cadrul unei revoluții mexicane destul de convenționale. Reținem de asemenea *Rio Escondido*, povestea unei învățătoare luptînd împotriva unui feudal într-o regiune îndepărtată și mizeră. Ne putem plînge, cum se zice, că „mireasa-i prea frumoasă“ în unele filme ale acestora doi, în care Fernandez și Figueroa ordonează, pe un ritm solemn, splendide imagini și ecleraje foarte căutate (*Flor Silvestre*; *Perla*, după un scenariu de Steinbeck; *Pueblerina* [Orășeancă]. Dar aceste opere au o reală măreție, care lipsește melodramelor *Bugambilla*, *Părăsiții* și altele. După 1952, „El Indio“ începe să decadă din cauză că se cam repetă. Filmul său cu imagini prea căutate, *La Red* [Rețeaua], a fost numit „Paul și Virginia la gangsteri“, nemaiavînd nimic mexican decît un pitoresc decor. Iar filmele realizate de Fernandez — Figueroa și străinătate nu sînt de loc izbutite.

Regizor al unor filme inspirate din piesele lui Euripide, Giraudoux și Eugen O'Neil, Julio Bracho este creatorul strălucit al filmului *Distinto amanecer* [Cînd se crapă de ziuă], film desăvîrșit, datorită scenariului, montajului și fotografiei lui Figueroa. Bracho însă nu mai realizează după aceea decît filme comerciale, destul de îngrijite, dintre care tipic a fost *La Mujer de todos* [Femeia tuturora]. Mai putem menționa prospețimea, de nuanță folclorică, a filmului *Maria la Voz* [Maria cu glasul de aur].

Galindo desfășoară o activitate mai susținută. În filmul *Campion fără cunună*, el înfățișează cu multă veridicitate cariera unui boxer, iar în *Palatul de Justiție* întrebuințează cu virtuozitate travlinguri pentru luări de vederi foarte lungi.

Roberto Gavaldon, care debutează în 1944, va realiza un bun film pe o temă țărănească, *La Barraca* [Baraca] după Blasco Ibañez. Dar, ca și Galindo sau Bracho, el se va îndrepta către melodrama bine fotografiată, cum este, de pildă, filmul *La Otra* [Cealaltă], cu Dolores del Rio.

Emigrarea republicanilor spanioli aduce cinematografului mexican pe Luis Bunuel. Acesta sosește din Statele Unite în 1946 și debutează în Mexic cu filmul *Gran Casino* [Marele cazino], o comedie jucată de vedetele Libertad Lamarque (Argentina) și Jorge Negrete. Bunuel va realiza apoi un film pe placul lui, *Los Olvidados* [Uitaţii], al cărui scenariu e scris de el. Filmul este un strigăt de groază şi de milă, plin de duioşie sub aparenta-i cruzime, o tulburătoare mărturie despre viaţa copiilor părăsiţi, mărturie care se apropie de unele romane ale guatemalezului Asturias şi ale brazilianului Amado, fiind inspirată de aceeaşi cumplită realitate hispano-americană.

Filmul *Subida al Cielo* [Urcarea la cer] este totodată o poveste de dragoste şi o satiră picarescă, iar *El* sau *Ensayo de un Crimen* [Încercarea unei crime] sînt nişte povestiri criminale străbătute de cel mai negru şi mai acid umor. Din aceste două, *El* este superior. Sub aparenţa unui film mexican obişnuit, se ascunde o critică violentă la adresa unui personaj egoist, bogat, autoritar şi „sincer" ipocrit. Putem trece cu vederea cîteva filme a căror realizare face concesii obligaţiilor comerciale, nu însă şi filmul *Robinson Crusoe*, în care găsim culoarea vechilor stampe, dar mai ales nu putem da uitării filmul *Cumbres Borrascosas* (după celebrul roman La Răscruce de vînturi), în care Luis Bunuel regăseşte sălbatica măreţie a cărţii scriitoarei Emily Brontë. Filmul este realizat după o adaptare scrisă de Bunuel şi prietenul său Pierre Unik cu douăzeci de ani în urmă. Puternica personalitate a regizorului îl plasează la o oarecare distanţă de cinematograful mexican ca şi de cel francez, pentru care a realizat un remarcabil *Cela s'appelle l'Aurore* [Aceasta se numeşte Aurora] (după Emmanuel Robles). Dar, în ansamblu, filmele sale mexicane constituie un studiu pătrunzător al unor realităţi ale acelei ţări.

Un alt emigrat spaniol, Carlos Velo, sufletul grupului „Tele Producciones", realizează documentare şi filme de scurt metraj. Tot el va executa montajul filmului *Raices* [Rădăcini] al tînărului regizor Benito Alazraki. Acesta este o culegere de nuvele ai căror eroi sînt indieni. Mexicanii consideră unele episoade prea puţin autentice. Dar episodul intitulat *Vaca*, spre exemplu, în care o indiană săracă acceptă să fie dădacă cu riscul de a-şi lăsa propriul ei copil să moară, este o operă de o perfecţiune care reaminteşte de *Paisa*.

Începînd din 1952, arta cinematografului mexican e în regres. Exploatarea lui e monopolizată de nord-americanul Jenkins. Acest ex-consul al Statelor Unite, care a avut o carieră foarte pestriţă, controlează direct sau indirect o bună parte din producţie. Hollywoodul deţinea o parte din studiouri, superior echipate; din cele 488 de filme realizate între 1948 şi 1952, peste 300 au fost distribuite de societăţi yankee. În cele din urmă băncile mexicane naţionalizează producţia de filme finanţate de ele şi le reglementează productivitatea: turnarea filmelor va dura în medie trei săptămîni (faţă de 12 la Hollywood, 8 în Franţa şi în R. F. Germană, 7 în Italia). Interesele financiare şi slugărnicia regizorilor transformă cinematograful mexican, atît de înflăcărat, de generos, dar şi atît de inegal înainte de război, într-un fel de fabrică strict reglată, într-un Hollywood fabricînd în serie produse destinate uriaşului public al întregii Americi Latine. Filmele mexicane sînt, în majoritate, operete, predici religioase cu scop educativ, melodrame în tradiţia secolului trecut, cu nelipsita „cruce pe care o am de la mama" şi inevitabilele „fete pierdute", dar reabilitate prin puterea dragostei. Dacă nu sînt astfel, atunci sînt neapărat poveşti pe bază de tradiţie de folclor pentru uzul turiştilor, cu ghitare, *sombrero*, ţărănci frumos fardate, idile prosteşti prin *ranch*-uri (cîmpuri) şi *haciende* (ferme).

Dar chiar şi în aceste comerciale fabricaţii se manifestă sufletul unui popor original şi mîndru, în care marile tradiţii spaniole se îmbină cu splendida civilizaţie indiană dinainte de Columb.

Comicul Cantinflas (Mario Moreno), format de aşa-zisele *carpas* (teatre populare ambulante) este, în felul lui, o dovadă a puterii crescînde a naţiunilor hispano-americane. După primul său succes în filmul *Ahi esta el Detalle* [Aici e aici!], Cantinflas, această figură de peon indian, acest personaj picaresc, acest simpatic derbedeu cu limbaj pitoresc, a cunoscut în America Latină o popularitate comparabilă cu aceea a lui Charlot.

Dintre recentele realizări ale cinematografului mexican, trebuie să citām *Espaldas mojadas* [Spinări scăldate în sudoare] al lui Galindo, povestea unor *braceros* — muncitori pălmaşi — care trec clandestin frontiera ca să lucreze în Statele Unite. Trebuie menţionat, de asemenea, filmul lui Carlos Velo: *Toros*, dramă documentară realizată cu o artă desăvîrşită al cărei conţinut depăşeşte simpla exhibiţie de arene şi matadori.

Cu toată comercializarea lui, cu tot „cosmopolitismul hispano-american" (determinat de realizarea a numeroase coproducţii cu Argentina, Cuba, Venezuela etc.) cinematograful mexican rămîne totuşi unul din cele mai bune de pe tot cuprinsul celor două Americi. El poate aduce pe neaşteptate artei filmului o serie de capodopere.

AMERICA CENTRALĂ

Micile republici continentale (Costa Rica, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Salvador) numără în total 10 milioane de locuitori și numai 350 de cinematografe, cu filme de 35 și 16 mm, dintre care cel mult vreo sută dau reprezentații zilnice.

În Panama prima realizare cinematografică pare să fi fost în 1949, *Quando muere la ilusion* [Cînd iluzia moare] de Carlo Ruiz și Julio Espinozo.

În Guatemala se produce, în 1950, filmul *El Sombreron*; în 1952 *La Carribena* [Fata Caraibelor], iar, în 1953, *Zorile*, film remarcabil în care regizorul J.M. de Mora își alege ca subiect persecutarea indienilor de către coloniștii de origine europeană. Dar se pare că orice producție încetează după lovitura de stat militară din 1954.

Salvadorul realizează, după cîte se știe, prin 1950, un film de lung metraj în culori.

În Honduras, mai multe săli sînt proprietatea societății nord-americane „United Fruit“, care exercită o influență considerabilă în toată America Centrală.

În Nicaragua, cinematografele din mai multe orașe plătesc, pe lîngă impozitele obișnuite, o „taxă de vulcan“, destinată ajutorării victimelor erupțiilor vulcanice.

În majoritatea acestor țări (cu excepția statului Costa Rica), frecventarea stagnează la un nivel comparabil cu cel asiatic (aproximativ două bilete pe an de cap de locuitor). Arta filmului face, cu șovăială încă, primii pași într-o regiune unde populația, în cea mai mare parte indiană sau metisă, este analfabetă în proporție de 65 pînă la 80%.

În Insulele Caraibe, frecventarea sălilor de cinematograf rămîne tot la acest nivel: Republica Dominicană și Haiti, 6 000 de fotolii pentru 3,2 milioane de locuitori, dintre care 95% analfabeți; în unele colonii engleze, olandeze sau franceze, frecventarea este mai ridicată. Pînă și diversele documentare sau regii sînt realizate de străini în aceste insule; arta filmului național nu pare să se fi născut încă.

CUBA

Marea insulă de 6 milioane de locuitori produce primul ei jurnal de actualități, *Stingerea unui incendiu*, în 1897. Primele regii se realizează însă abia în 1908. Adevăratul debut al cinematografului cuban l-a constituit prezentarea, la 6 august 1913, a filmului de lung metraj *Manuel Garcia*, de Enrique Diaz Quesada, povestea unui erou național din războiul de independență. Filmul fusese produs de Pablo Santos și Jesus Artigas, proprietarii celui mai mare circ din Cuba. Aceștia continuă să dea, în toată perioada primului război mondial, o producție care pare să fie orientată spre subiectele „revoluționare" și „sociale" *(La Careta social* [Masca socială]; *Zafra o Sangre y Azucar* [Recolta de zahăr sau sînge și zahăr]; *La Manigua o la Mujer Cubana* [Pădurea sau Femeia cubană].

După 1920, se înregistrează debutul lui Esteban Ramirez și al lui Ramon Peon. Primul realizează un film cu trei episoade: *Geniul răului*, *Față în față cu viața* și *Arroyto* [Pîrîul], al cărui erou aparține folclorului țărănesc. Cel dintîi film al lui Ramon Peon, *Realitate*, este turnat în 1920. După aceea el va obține un mare succes comercial și Richard Harlan îl angajează în 1926 regizor la noua sa firmă „Panamerican Pictures". Intreprinderea cunoaște în curînd zile grele și producția scade la unul sau două filme pe an (spre sfîrșitul epocii filmului mut). Peon se stabilește în Mexic, devenind unul din regizorii cei mai fecunzi ai acestei țări.

Pînă la război, producția filmelor vorbitoare este neînsemnată și constă mai ales din scurt-metraje cu dansuri și cîntece. În 1939—1940, societatea „Pelliculas Cubanas" amenajează studiouri unde sînt regizate, în doi ani, vreo zece filme. Dar și această întreprindere se împotmolește și producția cubană scade la zero, pentru mai mulți ani. Un talent se revelase totuși: Manuel Alonso, care a realizat mai multe opere de valoare, ca *Cecilia Valdes* (1950), și mai cu seamă *Casta de Robles* (1953). Mai multe filme au fost făcute în Cuba de mexicani. Reținem dintre acestea: *Un Golpe de suerte* [O lovitură a soartei] de Manuel Altolaguirre (scenariul filmului realizat de Bunuel, *Subida al cielo*), și *Trandafirul alb* (biografia lui Jose Marti, film finanțat cu ajutorul unei subscripții naționale pentru sărbătorirea centenarului acestui revoluționar). Realizatorul era Emilio Fernandez și operator Figueroa. Cu toate acestea filmul nu pare să fi avut un succes prea mare.

Luată în ansamblu, producția cubană (în total vreo cincizeci de filme între 1940 și 1957) este mediocră, compusă din comedii care-și bat joc de *gallegos* (spanioli) și de *negritos* (negri), melodrame, searbede povești sentimentale, cu cîntece de la radio, cu rumbe pentru turiști etc.

PORTO-RICO

Această colonie nord-americană (2,2 milioane de locuitori), are 166 de cinematografe (1954) şi o frecventare relativ ridicată (9 bilete de cap de locuitor). Din 1954 se produc pare-se, patru sau cinci filme pe an, destinate consumului insular, dar şi coloniilor de portoricani care trăiesc în Statele Unite.

BRAZILIA

În 1941, producţia scade la un singur film. Luis Severiano Ribeiro Jr, monopolizează (aşa cum făcuse Serrador în regiunea Sao-Paulo) sălile braziliene şi distribuţia. În timpul războiului, acesta fondează „Atlantida" pentru care Moacir Fenelon şi Jose Carlos Burle vor produce în serie filme de carnaval.

Cîţiva din pionieri, Luis de Barros, Carmen Santos şi îndeosebi Umberto Mauro, nu renunţă la arta filmului. Primul turnează în 1946 filmul *O Cortiço* [Căsuţa], cronica unei căsuţe, după un roman de Aluiso Azvedo. Carmen Santos termină ea însăşi, după zece ani de străduinţe, *Inconfidencia mineira* (1948), film istoric consacrat revoluţionarului brazilian Tiradentes. Sub direcţia ei Umberto Mauro regizase, în timpul războiului, unul din filmele ei cele mai bune, *Argila*. Mauro se va retrage în oraşul său natal, Volta Grande, în statul Minas Geraes, unde va scrie, regiza şi interpreta, împreună cu familia sa, un foarte interesant film *Canto de Saudade* (1952), după o legendă locală.

Mauro se ocupase multă vreme de Institutul naţional al cinematografului educativ, în scopul formării unei serii de documentarişti. Prin efectul unei legi edictate de Getulio Vargas, producţia de filme de scurt metraj este abundentă, dar de o calitate mai mult decît mediocră (propagandă, discursuri politice, ceremonii oficiale). O şcoală documentară se formează totuşi; Ruy Santos, operator faimos, turnează un documentar despre Rio, unde cartierele noi contrastează cu cocioabele aşa-ziselor *Favelas*. În filmul lui de lung metraj *Sertao*, Genil Vasconcellos arată viaţa indienilor în Brazilia centrală. Pedro Lima, în *Nordeste*, înfăţişează jalnicele ogoare pîrjolite de soare din nord-estul brazilian. Lima Bareito, meseriaş exigent, după ce debutează cu *Vechia Fazenda*, consacră două documentare artei: primul, *Painel*, prezintă frescele pictorului contemporan Portinari despre revoluţionarul Tiradentes, iar al doilea, *Santuario* [Sanctuar], sculpturile baroce ale marelui artist al epocii coloniale, Aleijadinho.

Necesitatea unui cinematograf demn de o ţară mare în plină dezvoltare se impune încetul cu încetul. În 1948, se adaptează frumosul roman al lui Jorge Amado, *Pămînt fără lege*. Dar filmul nu are succes. Realizatorul, Eddie Bernudy, nu avea geniul pe care şi-l atribuia. Amado scrie atunci un foarte frumos scenariu original: *Estrela de Manha* [Steaua dimineţii], pe care-l va regiza Jonald (criticul Osvaldo Oliveira) după o adaptare scrisă de Peixoto, realizatorul filmului *Limită*. Turnat de marele operator Ruy Santos, filmul va fi o mare realizare, după ce va fi fost multă vreme interzis de cenzura guvernului Vargas.

Trebuie să cităm de asemenea *O Comprador de Fazenda* [Cumpărătorul de Fazenda], comedie uşoară regizată fără prea mare autoritate de Alberto Pieralise şi filmată de marele operator italian Aldo Tonti. Cităm şi *Tambem somos irmaos* [Toţi sîntem fraţi], în care Jose Carlos pune, fără prea multă convingere, problema relaţiilor dintre rasele albe şi negre (o mare parte a populaţiei braziliene se trage din sclavi africani), cu remarcabilii actori de culoare Grande Otelo şi Ruth de Souza.

Aceste eforturi ar fi rămas poate împrăştiate dacă nu sosea, pe la finele anului 1949, Alberto Cavalcanti, rechemat în ţara sa natală de firma „Vera Cruz“, fundată recent de Banca Braziliei şi a statului São-Paulo. Uriaşa metropolă, în plină dezvoltare, voia să întreacă, în domeniul cinematografului ca şi în toate celelalte domenii, pe rivala ei, capitala Rio de Janeiro. Dispunînd de capitaluri imense, firma „Vera Cruz“ îşi propune să producă anual, la São-Paulo, zece supraproducţii pe care puternica firmă americană „Columbia“ avea să le distribuie în Brazilia şi în întreaga lume.

Un cinematograf brazilian pentru brazilieni: iată programul pus în aplicare în filmele pe care Cavalcanti le realizează, le produce, le inspiră sau le influenţează în ţara sa. Cel mai cunoscut dintre aceste filme, *O Cangaceiro*, îşi datorează succesul mai multor calităţi: puternica regie a lui Lima Bareito, remarcabila fotografie a englezului Chick Fowle (provenit din şcoala documentară), costumele create de pictorul Caribe şi muzica lui Gabriel Migliori. Această muzică este mai tipic braziliană decît scenariul, inspirat, desigur, de isprăvile „bandiţilor de onoare“, dar prea influenţat de filmele *Westerns*.

O Cangaceiro impune pretutindeni cinematograful brazilian. Dar el nu este singurul film de valoare realizat prin 1950.

Prima producţie a lui Cavalcanti pentru „Vera Cruz" fusese *Caïçara*, o poveste autentică, întîmplată într-un sat, realizată de Adolfo Celli. În a doua producţie, *Terra é sempre Terra* [Pămîntul e întotdeauna Pămînt], regizorul Tom Payne înfăţişează cu artă şi curaj viaţa pe plantaţiile de cafea. O neînţelegere desparte firma de Alberto Cavalcanti, care realizează pentru o altă societate o comedie tipic braziliană, *Simao, o Caolho* [Simon, chiorul], cu excelentul actor Mesquinhito. Brazilia îi inspiră *O Canto do Mar* [Cîntecul mării], unul din filmele sale cele mai bune, tablou de o tragică sinceritate, care reaminteşte romanele lui Jorge Amado, al vieţii din satele sărăcăcioase din nord-est. Tom Payne, în colaborare cu Oswaldo Sampaio, va realiza pentru „Vera Cruz" un film inegal şi interesant, *Sinha Moça*, despre luptele pentru abolirea sclaviei în 1888.

Contractul de distribuţie semnat de „Vera Cruz", departe de a fi fost avantajos pentru firmă, va contribui la sufocarea ei. Nici unul din filmele realizate (cu excepţia lui *O Cangaceiro)* nu a putut ajunge pînă la marele public din străinătate. Ambiţioasa firmă din São-Paulo e nevoită să înceteze orice activitate, iar Hollywoodul va monopoliza mai departe 80% dintr-o piaţă devenită pentru el a doua din lume (1938: 1 200 de cinematografe; 1946: 1 800 cu 150 de milioane de bilete; 1953: 2 580 cu 251 de milioane de bilete). Posibilităţile viitoare sînt cu adevărat uriaşe: 250 de milioane de intrări reprezintă mai puţin de 5 bilete de cap de locuitor.

Totuşi, plecarea lui Cavalcanti în Europa şi falimentul firmei „Vera Cruz" nu readuc cinematograful brazilian la filmele de carnaval. Se ridică o tînără generaţie, care joacă un rol din ce în ce mai mare în producţie (circa treizeci de filme anual). Printre realizările cele mai însemnate din perioada 1955—1958, s-au remarcat *Vento Norte* [Vînt de nord], semidocumentar al realizatorului şi fotografului Salomao Scliar şi mai ales *Rio 40°*, care arată diversele aspecte ale metropolei în cursul unei zile, de la plaja elegantă de la Copacabana la meciurile de fotbal, trecînd pe la negrii îngrămădiţi în cocioabele din *Favelas*. Realizatorul filmului, tînărul Nelson Pereira dos Santos, a terminat de curînd *Rio Zona Norte* [Rio, zona de nord], a doua parte a trilogiei consacrată de el oraşului său natal. Regretatul operator nord-american Gregg Tolland spunea, profetic, că cinematograful brazilian ar putea depăși mîine, prin numărul realizărilor sale, cinematograful mexican și — ne permitem să adăugăm — numeroase cinematografe europene cu veche tradiție.

ARGENTINA

1940—1950 nu este o perioadă fericită pentru cinematograful argentinian. În timpul războiului, din cauza lipsei de peliculă virgină (importată din Statele Unite), Buenos Aires pierde, în folosul orașului Mexico, supremația lui cinematografică în lumea iberică. În 1945 producția scade de la circa 50 de filme anual, la 25.

O nouă generație se făcuse cunoscută, prin 1940, cu Carlos Hugo Christensen, Luis Saslawski, Lucas Demare. Primii doi sînt destul de cosmopoliți, ca, de altfel, tot cinematograful argentinian. Cel mai talentat din ei, Saslawski, începe prin a realiza opere de foarte bună calitate. Cea mai remarcabilă, *La Dama Duende* [Doamna fantomă], după Lope de Vega, se bazează pe un excelent scenariu al poetului republican spaniol Rafael Alberti, și pe concursul unuia dintre cei mai buni decoratori din Argentina, spaniolul Gori Muñoz.

Lucas Demare își îndreaptă atenția spre subiecte inspirate din istoria Argentinei. Cel mai bun film al său, produs de „Independenți“, *La Guerra Gaucha* [Războiul Gaucilor] este o realizare interesantă. Talentul lui Demare, destul de inegal, nu atinge întotdeauna țelurile înalte pe care și le propune. În 1945, el colaborează cu noul-venit Hugo Fregonese, la realizarea filmului *Pampa barbara* [Pampasul sălbatic]. Demare va realiza apoi un mare număr de filme comerciale, strălucite ca formă, însă cu totul neînsemnate din punctul de vedere al conținutului. După 1950, el își va continua cariera la Hollywood.

După sfîrșitul războiului, producția argentiniană își regăsește treptat nivelul de aproximativ cincizeci de filme anual; dar, în general, operele, foarte corect interpretate, filmate și regizate, sînt lipsite de savoare, de originalitate și chiar de caracter național. Dublate în limba americană, ele ar putea trece drept filme B ale Hollywoodului.

Pe cînd Mexico alunecă cu ușurință în melodramă, Buenos Aires produce drame de salon și comedii de paravan, „drese“ uneori cu *gaucios*, cu tangouri și alte elemente locale. Dictatura generalului Peron nu a fost străină de această stare de lucruri. Scenariile care nu sînt complet neinteresante sînt supuse rigorilor cenzurii și nu ajung niciodată filme. Cineaști se resemnează deci, ca Mario Soffici, care, după interesantul și îndrăznețul său *Los heroes sin fama* [Eroi fără glorie], va produce un neînsemnat film de mare-spectacol, cum este *Cavalcada circului*. Acesta este filmul în care el va acorda un mic rol unei foarte frumoase actrițe tinere, care va deveni, curînd după aceea, Evita Peron [1].

În această perioadă, filmul *Las aguas bajan turbias* [Curg apele tulburi] iese din banalitatea generală. Realizatorul este Hugo Del Carril, june-prim devenit regizor. El jucase, între altele, rolul unui cîntăreț fermecător în *Steaua tangoului*. Scenariul adaptează (fără s-o spună) un roman al scriitorului Alfredo Varela, pe atunci închis în temnițele lui Peron. Această frumoasă istorisire a răscoalei unor muncitori tratați ca ocnași într-o întreprindere care recoltează planta *mate* [2] i-a permis lui Del Carril să realizeze un film de mare valoare, în ciuda cîtorva erori mărunte sau vulgarități.

În ultimii ani ai regimului Peron, debutează în regie fiul unuia din pionierii cinematografului argentinian, tînărul Leopold Torre Nilson. După cîteva încercări, acesta dă prima lui operă interesantă (îndeosebi datorită scenariului), *El Protegido* [Protejatul], film al cărui acțiune se desfășoară în lumea studiourilor cinematografice. Torre Nilson realizează apoi un film de mare clasă, turnat într-o manieră foarte personală, *Casa îngerului*. Deșteptarea dragostei în inima unei tinere fete din înalta burghezie se împletește cu scene de moravuri politice (din epoca 1920).

În *Orizonturi de piatră*, Roman Vignoli Barreto transpune pe ecran un roman cu cîntece populare, arătînd pe ultimii indieni din Argentina de sus. Filmul conține multe stîngăcii. În sfîrșit, Fernandez și Figueroa, veniți din Mexic, realizează în 1955 *La Tierra del Fuego se apaga* [Țara de foc se stinge] care, cu toată atmosfera lui de „țară de foc“, destul de captivantă, nu este o lucrare izbutită. Totuși, o nouă generație de cineaști argentinieni începe să se afirme acum, în frunte cu Leopoldo Torre Nilson, avînd toate şansele să ridice, prin 1960, la un nivel satisfăcător creaţia cinematografică.

---

[1] Soția fostului președinte al Republicii Argentina.

[2] Un fel de vîsc care crește în America de Sud, din frunzele căruia se face un ceai numit „ceai de Paraguay“, bogat în alcaloizi și care este consumat în cantități mari. — *N. T.*

CHILE

Pentru dezvoltarea cinematografului din Chile se depune un efort uriaş la începutul războiului. Sprijinită şi subvenţionată de guvern, firma „Chile Film“ construieşte un mare studio modern. Producţia, care mai înainte se limita la două sau trei filme pe an, atinge, se pare, prin 1944, 1945 şi 1946, circa zece filme.

Se făcuse apel la cineaştii care lucrau în Argentina, şi îndeosebi la francezul Jacques Rémy. Acesta realizează în Chile filmul *Moara Anzilor*, pe un scenariu de poetul Jacques Supervielle. La început se produc filme „internaţionale“, destinate să cucerească pieţele străine, ca, de pildă: *Romanţa jumătăţii de veac* sau *Amar adevăr*, realizat de argentinienii Moglia Barth şi Borcosque, sau *Doamna morţii* de Carlos Cores, după *Clubul sinucigaşilor* de Stevenson. Miguel Frank, descendent al unei familii bogate, îşi finanţează el însuşi primul film, *Zorile speranţei*.

După insuccesul acestei prime politici se caută, dimpotrivă, să se realizeze filme chiliene tipice, fără să se mai facă apel la colaborarea străină. Realizatorii acestei ţări sînt, pe vremea aceea, Jorge Delano, Jose Bohr, Eugenio de Liguero. Actorul Carlos Modaca devine celebru în filmul *Cita con el destino* [Întîlnire cu destinul].

O criză violentă se produce în 1947. Firma „Chile Film“ dă faliment. Studiourile sale moderne nu par să fi folosit, în următorii zece ani, decît la realizarea cîtorva regii, producţia mărginindu-se la filme de scurt metraj şi de actualităţi. În 1954, ţara numără 400 de săli care vînd între 4 şi 5 bilete anual de cap de locuitor (6 milioane).

În 1957, Bruno Gebel realizează filmul *La Caleta olvidada* [Golful uitat], povestea unui sat de pescari pe care un om de afaceri prea întreprinzător vrea să-l transforme într-un centru turistic. Filmul, interpretat de locuitorii satului, în propriile lor case, este de o autenticitate remarcabilă, fără să se poată vorbi însă de un documentar, sau chiar semidocumentar. Cîteva opere de valoarea acestuia ar fi de ajuns pentru a aduce cinematograful chilian în primele rînduri.

PERU

Țara incașilor nu numără, în 1954, decît 243 de cinematografe pentru 9 milioane de locuitori, iar capitala ei, Lima, posedă două sau trei studiouri, între care și pe acela foarte modern, inaugurat în 1948, „Cine Ciudad"-Orașul filmului.

Ca și Chile, Peru cunoaște o importantă dezvoltare cinematografică în timpul războiului, cînd produce șase filme într-un an. După aceea producția încetează aproape complet în 1945, dar curînd își reia activitatea. Cităm în special filmul *Lunajera* [Femeia cu pistrui], realizat de Bernardo Rocca Rey într-un studio improvizat.

Nu avem informații despre calitatea filmelor peruviene, a căror producție pare să fie sporadică. Înainte de război piața peruviană era un cvasimonopol al Holywoodului. De atunci, filmele mexicane și argentiniene sînt produse în număr din ce în ce mai mare.

ECUADOR

Primul mare film vorbitor realizat în țară, *Se conocieron a Guayaquil* [S-au cunoscut la Guayaquil], obține în 1950 un succes de casă fără precedent și se pare că, de la această dată, Ecuador produce unul sau două filme pe an. Exploatarea se dezvoltă rapid începînd din 1950, într-o țară unde frecventarea nu atinge nici trei bilete de cap de locuitor (3,5 milioane).

BOLIVIA

În 1954, în Bolivia existau 60 de cinematografe și un total de 30 000 de locuri pentru 3 milioane de locuitori (80% analfabeți), dintre care jumătate vorbesc numai idiomul indian și nu înțeleg spaniola. Nu este sigur că frecventarea atinge un bilet pe an de fiecare locuitor. S-au produs în Bolivia cîteva filme de scurt metraj, dar nu se știe dacă înainte de 1950 s-au regizat filme vorbite de lung metraj.

COLUMBIA

Primele filme mari datează din 1920, cînd producția ar fi depășit, după unii, în importanță Mexicul și Argentina. Vreo zece filme sonore — despre care nu avem nici un fel de informații — au fost realizate între 1940 și 1950.

Guvernul președintelui Alfonso Lopez instituie atunci o lege de protecție a cinematografului (cum există în majoritatea republicilor hispano-americane), dar este nevoit să o abroge îndată, la cererea ambasadorului Statelor Unite. Frecventarea, în 1947, nu atingea nici patru bilete de cap de locuitor. De atunci însă, numărul cinematografelor a trecut de la 250 la 641 (1954), iar programele alcătuite în majoritate cu filme mexicane și argentiniene nu vor mai cuprinde decît într-o proporție de o treime filme nord-americane.

VENEZUELA

În primii zece ani de după război, industria filmului cunoaște în această țară o importantă dezvoltare. Numărul sălilor prezentînd filme de 35 mm aproape că s-a întreit (575 în 1954), iar frecventarea, care e de 7 bilete de cap de locuitor (total 5,5 milioane), atinge un nivel european. Două circuite importante, fuzionate în 1951, controlează cele o sută de săli mai mari din țară.

Producția venezueleană începe cu adevărat o dată cu înființarea — la începutul filmului vorbitor — a firmei „Avila Film". Printre membrii fondatori figurează și scriitorul Romulo Gallegos. „Avila Film" produce între anii 1930 și 1944 cîte unul sau două filme pe an. La sfîrșitul războiului, firma este cumpărată de o altă societate, „Bolivar Film", care construiește un studio modern, lucru pe care-l va face la rîndu-i și altă firmă „Atlas Film".

După criza care urmează războiului, „Bolivar Film" își reia producția și cheamă de la Buenos Aires pe Hugo Christensen. Primul film al acestuia, *El Angel desnudo* [Îngerul gol], cu Suzane Freyre, obține un mare succes de casă. Christensen va realiza apoi în Venezuela filmul *La Balandra Isabel llega esta tarde* [Barca Isabel sosește în astă seară], o realizare foarte onorabilă. Această adaptare a unui roman de Guillermo Meneses fusese regizată în cea mai mare parte în decorurile naturale ale unui sat de pescari și, dacă intriga este puțin cam melodramatică, culoarea locală își are prețul ei, într-un film bine compus și bine fotografiat. Mai putem cita și filmul *Luz en el Paramo* [Lumină în luncă] (1953), realizat de mexicanul Victor Urruchua.

În 1954, firma „Bolivar" încetase orice producție și principala ei rivală la Caracas, „Tiuna Film", se afla la un pas de faliment. Animatorul firmei, Manuel Scorro, izbutește să o pună din nou pe roate producînd trei filme în 1956. Nu pare exclus ca în curînd Venezuela să ocupe un loc onorabil, alături de cinematografele argentiniene și chiliene, dar în 1958 producția ei este redusă la filme de scurt metraj destinate televiziunii, serviciilor guvernamentale și publicității societăților petroliere.

Un bun documentar din 1953, consacrat vieții marelui pictor venezuelez, *Reveron*, este opera tinerei realizatoare Margot Benacerraff. Italianul Enrico Gras consacră un film de scurt metraj vieții eroului independenței naționale, *Castillo, soldado de la ley* [Castillo, soldat al legii].

URUGUAY

Cu o frecventare ridicată și cu o mare densitate de săli, Uruguay este o țară în care arta filmului numără mulți prieteni. Aceștia au organizat la Punta del Este un festival anual, iar la Montevideo Festivalul de filme documentare și experimentale. Un rezultat interesant s-a obținut în domeniul filmelor de scurt metraj cu *Artigas, apărătorul libertății popoarelor*, al lui Enrico Gras, și cu filmul de avangardă *Pupillas al viento* [Orfane ale vîntului], al cărui scenariu este scris de Rafael Alberti și Maria-Teresa Leon.

Deși există un studio la Montevideo, populația redusă a țării (2 milioane și jumătate) nu-i îngăduie să regizeze filme în mod regulat. Producția nu a depășit niciodată două filme pe an și este foarte neregulată. Citām, în 1947, o adaptare (făcută de un argentinian) a lui Pirandello: *Asi te deseo* [Așa te vreau] și, în 1952, filmul *El Ladro de sueño* [Hoțul de vise], o comedie plăcută, realizată de Kurt Lang, a cărei acțiune se desfășoară în mediul podgorenilor uruguayeni.

PARAGUAY

Nu există, în această țărișoară de un milion și jumătate de locuitori, decît 30 de cinematografe, dintre care vreo zece în aer liber. Cu toate acestea, în 1957 s-a realizat primul film paraguayan de lung metraj, *El trueño entre las hojas* [Uraganul în frunzișuri], povestea unei greve organizate la o exploatare forestieră. Deși filmul are cîteva scene izbutite, el este, în ansamblu, mediocru, iar scenariul copiază filmul argentinian *Curg apele tulburi*. Contribuția Paraguayului în acest film se mărginește la figurație și la decorurile naturale; în realitate, filmul este o producție argentiniană, realizată și interpretată de actorul Armando Bo.

CANADA

Frecventarea cinematografului în Canada se află într-un progres continuu (peste douăzeci de bilete de fiecare locuitor față de unsprezece în 1953). Afluența publicului, superioară celei din Statele Unite, nu a fost afectată de concurența televiziunii și este cea mai ridicată din lume.

Cu toate acestea, producția filmelor mari nu o depășește pe aceea din Chile, Venezuela sau Cuba. Primul film canadian a fost realizat în iunie 1896 de prestidigitatorul John C. Greent și îl arăta pe Jimmy Hardy, care și-a cîștigat faima trecînd pe deasupra Niagarei pe o frînghie întinsă.

Avîntul exploatării canadiene începe din 1906. Ernest Ouimet, din Montreal, obține cu „ouimetoscopul" său un succes atît de mare, încît va putea înjgheba un puternic circuit de săli. Dar, așa cum scrie istoriograful cinematografului canadian Hye Bossin, „producția de filme nu s-a putut dezvolta cu adevărat din pricina vecinătății marilor studiouri din Statele Unite". De la Mary Pickford, Mack Sennett sau Louis B. Mayer, și pînă la Walter Huston, Glenn Ford sau Walter Pidgeon, vedete și cineaști canadieni vor pleca mereu să facă carieră la Hollywood.

Producția este relativ bogată între 1912 și 1918. Filmul *Evangelina*, produs de căpitanul Holland în ajunul războiului, este, pare-se, o realizare în spirit tipic canadian. Dar cea mai mare parte a filmelor realizate între 1920 și 1940 în regiunea atlantică sau la Vancouver, pe coasta Pacificului, au fost produse de și pentru Hollywood.

În 1925, canadianul francez Paul Cazeneuve realizează filmul *Why get married?* [De ce să te-nsori?], cu Andrée Lafayette, care-și continuă apoi cariera la Hollywood. În 1927, englezul W. F. Clarke întemeiază firma „Canadian International" și produce, cu sprijinul guvernului din Ontario, *Carry on Sergeant* [Dă-i înainte, sergent], supervizat de Bruce Bairnfather. Filmul a costat o jumătate de milion de dolari şi a fost un eşec, între altele pentru că era mut şi cinematograful devenise atunci vorbitor. Între 1930 şi 1940 se pare că nu s-a turnat în Canada nici un film care să nu fi fost dirijat de Hollywood. Sub direcţia firmei „Columbia", s-au turnat la Victoria (Columbia britanică), în 1938, o serie de paisprezece filme B cu actori complet necunoscuţi — printre care şi debutanta Rita Hayworth.

În 1939, parlamentul canadian votează o lege stabilind înfiinţarea unui „National Film Board" (Oficiu naţional al filmului). Guvernul face apel la Grierson pentru a-l organiza. În cinci ani, acesta nu poate atinge, nici măcar pe departe, unul din scopurile majore ale Oficiului: să promoveze, cu concursul financiar al Hollywoodului, regia a cinci sau şase filme pe an, tipic canadiene. Dar efortul lui Grierson a fost rodnic, cantitativ, în domeniul filmelor documentare (trei pînă la patru sute de scurtmetraje pe an) iar calitativ, în domeniul filmelor de animaţie, datorită în primul rînd lui Mc. Laren (aşa cum am mai spus-o în altă parte).

Considerabila îmbogăţire a capitaliştilor canadieni determină pe unii din ei să finanţeze după război, între 1945 şi 1948, construirea a trei studiouri în împrejurimile oraşelor Quebec şi Toronto. Aceste întreprinderi, din cauza greutăţilor financiare, vor fi nevoite, după 1950, să se consacre televiziunii sau filmelor publicitare. Între 1945 şi 1955 în Canada se produc 21 de filme (în medie două pe an), 14 din ele în limba franceză, destinate regiunii Quebec unde numărul sălilor exclusiv engleze descreşte necontenit. După 1945, o societate încearcă să producă filme în două versiuni: franceză şi engleză, destinate pieţii internaţionale, dintre care notăm filmul *Whispering City* [Oraşul care şopteşte], 1947, realizat de Ozep. Întreprinderea — susţinută de Rank — dă greş, ca şi tentativele lui Paul L'Anglais, *Un Homme et son péché* [Un om şi păcatul său], sau ale lui René Delacroix, regizorul lui *Le Docteur Louise* (sau *Nu se trişează cu viaţa)*, cu actorii francezi Bernard Lancret şi Madeleine Robinson.

De atunci, producţia canadiană pare să se fi orientat spre filme locale, destinate exclusiv pieţii interne *(Tit Coq*, în care Gratien Gelnas îşi bate uşurel joc de un american din Texas; *The little Canadian* [Micul canadian], realizat de Melburn Turner etc.).

Pare destul de greu ca producţia să se poată dezvolta în Canada atîta timp cît principalele ei săli rămîn proprietatea firmelor americane („Paramount“, 390 de cinematografe) sau britanice (100 de săli „Rank“, cu participare S.U.A.). Este simbolic faptul că modestul proiect sugerat de Grierson în 1940, și anume să se realizeze cîte un jurnal de actualități canadiene săptămînal, nu a fost încă îndeplinit în 1958, acest sector fiind monopolizat de Statele Unite și de „Rank“. O altă piedică în dezvoltarea artei filmului a fost cenzura, o cenzură cu vederi înguste. Astfel, de pildă, aproape nici un film francez nu ar putea fi prezentat în Canada, dacă distribuitorii lui n-ar avea prevederea să introducă scene în care joacă dubluri, arătînd cum se căsătoresc, legal și cu cununie, perechile care, în versiunea originală, rămîn amanți...

AUSTRALIA

Australia și Noua Zeelandă sînt, din punct de vedere cinematografic, legate de America prin programul lor și prin puternice circuite de săli dependente de Hollywood (mai mult decît de Londra).

În timpul războiului, Charles Chauvel continuă să fie principalul realizator australian. Dintre realizările sale menționăm mai ales filmele *400 000 de cavaleri* și *Șobolanii de la Tobruk*, filme în care sînt arătate faptele eroice săvîrșite de armatele australiene pe muntele Sinai în 1917, și în Libia în 1942. O oarecare mișcare în favoarea filmului documentar se dezvoltă cu încurajările și cu sprijinul lui Grierson, care se afla atunci în Canada. În 1944—1945, cu mijloace rudimentare și cu sprijinul dat de diverse sindicate, Joris Ivens realizează, cu Marion Michèle, filmul *Indonesia Calling* [Indonezia cheamă], al cărui subiect este solidaritatea între docherii australieni și Indonezia independentă.

Documentaristul Harry Watt, format la Ealing, realizează pentru „Rank“, cu actori australieni, *The Overlanders* [Băjenarii], tabloul traversării, cu turmele de vite, a acestei vaste țări, în timpul războiului. Filmul este una din cele mai bune realizări ale cinematografului australian din perioada care a urmat imediat războiului. Harry Watt nu se bucură însă de același succes cu *Eureka Stockade* (titlul francez: Ultima baricadă) și „Rank“ abandonează în curînd producția australiană.

De la război încoace, această țară a produs două sau trei filme pe an. Veteranul Charles Chauvel continuă să regizeze filme destul de naive, dar cu teme cu adevărat australiene. El dă greș însă cînd abordează, în *Jedda*, chestiunea rasială.

O nouă generație își face apariția, după 1950, cu Cecil Holmes, care debutează cu un *Western* neinteresant, *Căpitanul Hornblower*, căruia îi urmează în 1955 *Three in One* [Trei într-una], o suită de trei nuvele cinematografice după operele scriitorilor australieni Henry Lawson, Frank Hardy și Ralph Peterson. Fie că zugrăvesc viața pe care o ducea poporul în 1900, 1920 sau în epoca contemporană, aceste trei povestiri, în stil neorealist, sînt de o captivantă autenticitate, îndeosebi ultima, care plasează în cadrul trepidantului oraș Sidney, idila dintre doi tineri în luptă cu lipsurile materiale și criza de locuințe...

NOUA ZEELANDĂ

Acest dominion englez se află într-o situație asemănătoare cu Australia în privința exploatării filmelor: densitatea ecranelor foarte ridicată, frecventarea-record (20 de bilete de cap de locuitor), importante circuite controlate de Statele Unite și de „Rank".

Comedii locale sau legende maori au furnizat subiectele celor două sau trei duzini de filme produse între 1920 și 1940. Cel mai bun dintre acestea, *Rewi's Last Stand*, are ca subiect o bătălie din războaiele duse împotriva populației maorite și este realizat de Randall Hayward, părintele cinematografului neozeelandez.

Guvernul înființase în 1936 un studio documentar, unde Grierson vine să organizeze un „National Film Unit". Se produce un film de lung metraj, *Journey for Three* [Călătorie în trei] (1950), alterat însă de o prea insistentă propagandă pentru imigrare.

Un film de valoare pare să fi fost, în 1952, *Bariera sfărîmată*, povestea căsătoriei unei fete maori cu un european. Puțin cam simplist în tratarea antirasismului și a culorii locale, filmul fotografiat, regizat și produs de Roger Mirams și John O'Shea în producție independentă, pare să se fi distins îndeosebi prin sinceritatea lui convingătoare și printr-o relativă autenticitate.

Din această expunere panoramică, cuprinzînd douăzeci și cinci de țări ale celor două Americi (expunere prea lungă și totodată prea sumară), putem trage concluzia că, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, *cinematograful american* nu poate fi nicidecum limitat la Hollywood.

Dacă producţia şi distribuţia Statelor Unite continuă să exercite o influenţă considerabilă asupra majorităţii ţărilor americane, totuşi multe naţiuni şi-au creat o artă a filmului cu caracteristici proprii. Pentru a ne mărgini la filmele cunoscute de noi, trebuie să spunem că Mexicul, Brazilia, Argentina, Chile, Venezuela, Canada (în domeniul animaţiei) au dat opere însemnate pentru istoria cinematografului. În viitorul apropiat, zece alte republici americane îşi vor aduce şi ele contribuţia la arta filmului internaţional.

XXXV. CINEMATOGRAFUL, ARTĂ UNIVERSALĂ

3. Arta filmului în Asia şi în Africa

JAPONIA

Cinematograful japonez continuă să figureze, între 1950 şi 1958, printre primele din lume atît prin cantitate cît şi prin calitatea artei sale. În 1955 se produc 423 de filme, dintre care 83 de metraj mediu cu o durată mijlocie de 51 de minute. Numărul sălilor de cinematograf depăşeşte cinci mii, iar numărul spectatorilor se ridică la peste un miliard.

Deşi cea mai mare parte din aceste filme sînt fabricate în serie în studiourile-uzină ale marilor companii, operele de bună calitate continuă să fie numeroase.

Mizogushi moare în 1956. Kurosava continuă să dea, în fiecare an, opere importante. *Sikinin No Samurai* [Cei şapte samurai], lucrare de o mare perfecţiune, cu o desfăşurare de mijloace considerabilă, produce totuşi în Occident o impresie mai puţin revelatoare ca *Rashomon*. Europa nu înţelege profunda valoare a filmului *Ikimono no Kirobu* [Dacă păsările ar şti]. Eroul este un moşneag egoist şi respingător, dar povestea exprimă, în fond, groaza foarte legitimă a Japoniei de urgia atomică. Dacă filmul *Donzoko* [Azilul de noapte] (după Gorki) a fost un film relativ mediocru, *Kumonosu Djo* sau Tronul de sînge ([Macbeth] se poate numi capodoperă.

Lady Macbeth are chipul alb şi impasibil al clasicilor *Nô*, iar eroul piere sub şuieratul strident al săgeţilor aruncate de pădurea care se mişcă. Umanismul universal al lui Kurosava se îmbină în chip firesc cu acel al operelor marilor scriitori mondiali.

Producţia independentă este nevoită, după 1956, să-şi încetinească efortul, ca urmare a dificultăţilor financiare pricinuite de expansiunea din ce în ce mai amplă a marilor monopoluri cinematografice.

Filmul satiric al lui S. Iamamoto, *Taifu Sodoki* [Qui-pro-quo-ul Taifunului], este un fel de *Revizor* japonez modern, mai puţin izbutit decît *Cartier fără soare*, filmul său cel mai desăvîrșit. Tadashi Imai se plasează printre regizorii de prima mărime, prin filmul său: *Mashiru no Ankoku* [Umbre în plină zi], cu care prilej Imai a fost comparat cu Cayatte. Dar dacă el descrie societatea contemporană pe marginea unei afaceri judiciare reale, tonul și stilul său nu au nimic comun cu „seria judiciară“ a ecranelor franceze.

Cu toată încetinirea producției independente, neorealismul japonez continuă să influențeze pe cei mai buni regizori ai marilor societăți. Subiectele *samurai* au din ce în ce mai puțină priză. Neorealismul caracterizează și el puternic noua generație care începe să se afirme din 1950. Fruntașii ei par a fi Kon Ishigava [*Harpa birmană*], Isushi Naiahira și mai ales Iasuzo Masmura *(Kiosin to Gangu)*.

CHINA

După abundenta producție din 1950, cinematograful Chinei populare vrea să îmbunătățească în primul rînd calitatea filmelor, prin scenarii bune. Dar această preocupare e dusă prea departe. Discuții prea lungi asupra unor manuscrise destinate să nu se mai transforme niciodată în film paralizează în oarecare măsură producția, care în anii 1952—1954 scade sub douăzeci de filme, fără să se fi ameliorat simțitor calitatea medie.

Printre lucrările acestei perioade, *Ridicați-vă, surorile mele*, turnat la Șanhai de Cien Si-ho, denunță cu violență soarta îngrozitoare a prostituatelor sub Gomindan. *Poarta nr. 6*, realizat de Lu Pin la Cian Ciun, este o capodoperă în felul său. Ne este înfățișată o grevă a docherilor organizată la Tien Tsin împotriva Gomindanului și a bandiților care circulă în ricșe și-și impun legea „pe cheiuri“. Filmul *Scrisoarea cu fulgi* a lui Si Hui se distinge prin prospețimea lui, ca și *Căsătoria* de Ten Kun.

Tulburare, realizat de Lin Ian și Hsie Șin, este un tablou pasionant al luptei duse la țară împotriva barbarelor obiceiuri patriarhale și familiale privitoare la femei. Dar *Recunoaștere pe Ian Tse*, al lui Tan Hsiao-tan sau *Cucerirea munților Huașan*, al lui Co Vei reiau prea literal și nemodificat filmele cu bătălii realizate în 1950. Cien Fu dă greș cu *Cîntecul filaturii;* aceasta din pricina unui scenariu schematic și detestabil care voia să dea o urmare filmelor *Să ne grupăm și pe mîine*, arătînd aceleași uzine sub guvernul popular.

Începînd din 1955, direcția cinematografului chinez adoptă o nouă politică. Studiourilor li se acordă o mai mare autonomie. Diverse noi centre de producție se deschid sau se vor deschide pînă în 1960, la Canton, la Sian, în Turckestanul chinez, în Sze Ciuan, în Iunan și pînă și la Lhasa, fostul oraș interzis, capitală a Tibetului. Exploatarea filmelor se dezvoltă considerabil (mai ales datorită punerii în funcțiune a mii de aparate de proiecție ambulante). În 1956 se ajunge la un miliard și două sute de milioane de bilete vîndute, adică două de fiecare chinez din cei șase sute de milioane. Poate că într-un viitor foarte apropiat masa spectatorilor din această vastă țară va putea depăși pe aceea din Statele Unite. Douăzeci și cinci de centre de producție pentru filme documentare și de actualități s-au deschis în 1959 în toate provinciile chineze.

Producția se diversifică. Se turnează mai departe filme inspirate de luptele pentru eliberare (*Lupte de partizani pe plaiuri*, de Su Li și Wu Ciao-ti; *Furia insulelor*, de Pao Cien; *Să învingem noaptea înainte de venirea zorilor*, de Tin Li). Se continuă ecranizarea pieselor clasice sau moderne ale teatrului de operă atît de popular în China. Există cîteva zeci de varietăți naționale ale acestor producții, pe calea deschisă de remarcabila realizare a operei *Șao Sin* (din regiunea Șanhai). *Iubirea lui Lian Cian-po și Ciu In-tai* (realizatori San Hu și Huan Șa) este o legendă lirică plină de farmec a unor foarte vechi strămoși ai lui Romeo și Julieta. Unul din regizorii acestei grațioase opere, San Hu, va realiza apoi *Jertfa de Anul nou*, o adaptare plină de sinceritate și finețe după o nuvelă de Lu Sin, povestea unei slujnice sărace care trăiește la începutul secolului.

Lin Tseu-fun, coautor al filmului *Fiicele Chinei*, reușește să dea cu *Mama* o operă interesantă, avînd drept cadru anii de război și revoluție.

Producția crește necontenit, circa șaizeci de filme de lung metraj în 1958, urmînd ca prin 1960, conform planurilor, să se depășească suta. Aproape necunoscut în Occident, cinematograful chinez este o forță a zilei de azi și încă și mai mult a celei de mîine.

HONG KONG

Această colonie britanică număra în 1954 șaizeci și două de săli și frecventarea lor este destul de ridicată (15 bilete de cap de locuitor într-un an). Hong Kongul continuă să producă, între

1950 și 1958, circa 200 de filme anual, dintre care trei sferturi sînt vorbite în limba cantoneză, un sfert în chineza „mandarină" și cîteva în dialectul din Fu Chien. Dar această producție nu este destinată numai celor două milioane și un sfert de locuitori din Hong Kong. O mică parte se exportă astăzi în China populară, iar restul este destinat îndeosebi cinematografelor chinezești din Asia și din America.

În afară de abundenta producție comercială, mai mulți realizatori își încearcă forțele în realizarea unor filme de critică a moravurilor moderne sau a rămășițelor feudale. Astfel, P. T. Li realizează *Soție pentru o noapte;* Tao Cin: *Tatăl meu se recăsătorește;* Cu Er-hi: *Victimele* (în care e vorba de soarta țăranilor) și Iuen Ian-an: *Crinul pătat* (1952). Tot el face o foarte bună adaptare a celei mai faimoase din nuvelele lui Lu Hsun: *Adevărata poveste a lui A. Q.* (1957). Trebuie să semnalăm de asemenea strădaniile lui Iuan An și al tînărului regizor Ce Ce.

După ce face încercări în toate genurile (ca, de pildă, marele spectacol istoric din filmul *Orașul interzis*, 1950), Ciu Șe-lin realizează, după 1952, o interesantă serie de filme, consacrate îndeosebi dramaticei crize de locuințe dintr-un oraș în plină dezvoltare *(Camera cu despărțitură de lemn, Între apă și foc)*. Cel mai bun film al său, *Petrecere de casă nouă*, înfățișează o tînără pereche, soțul și soția, amîndoi salariați, care încetul cu încetul ajung în mizerie și sînt siliți să locuiască într-o cocioabă. Strălucita realizare a acestei opere neorealiste poate foarte bine suporta comparația cu *Acoperișul*, în care Vittorio de Sica abordase un subiect asemănător, fără să fi avut, după cît se pare, vreo influență asupra lui Ciu Șe-lin. Necunoscut, cu excepția cercurilor chineze, cinematograful din Hong Kong, cu o producție uriașă, tinde să dobîndească, pentru o mică parte din aceasta, o calitate deosebit de interesantă.

COREEA

Coreea realizează primele ei filme prin 1908 și producția ei este relativ importantă. Două sute de filme cu regie sînt realizate între 1921 și 1940. Către anul 1930, C.A.P. (adică „Artiștii proletari coreeni") influențează cinematograful din Seul, așa cum în aceeași vreme organizații asemănătoare influențau pe cineaștii din Șanhai și Tokio.

Dar militariştii japonezi, care stăpîneau Coreea de la începutul secolului, îi aruncă în închisoare pe membrii asociaţiei C.A.P. În semn de protest, toţi cineaştii şi actorii refuză să mai turneze filme. Orice producţie coreeană încetează în 1940, şi firmele japoneze devin stăpîne pe studiouri.

Acestea vor realiza în următorii zece ani cîteva filme în Coreea (*Voluntarii turnului*, 1943). După eliberare, producţia naţională este reluată. Un studio modern se inaugurează la Phenian în 1947, unde Can Con Sic va realiza filmul *Patria mea*.

În 1950, bombardierele americane distrug în întregime capitala Coreii de Nord, inclusiv studiourile ei. Dar guvernul lui Kim Ir Sen va realiza totuşi în timpul războiului cîteva filme mari, cum este *Tînărul partizan* (al lui Iun Ien Gi Giu), cu excelenta actriţă Mun Ie Pon. Datorită unor laboratoare subterane se vor putea produce filme documentare şi de actualităţi.

După sfîrşitul războiului, Coreea de Sud produce uneori circa cincisprezece filme pe an. În Coreea de Nord, studioul din Phenian este reconstruit cu ajutorul unor tehnicieni sovietici. În zece ani (1947—1956) sînt regizate aci optsprezece filme. Iar în 1958, numai într-un an (după spusele lui Armand Gatti), circa cincizeci de filme de lung metraj vor fi realizate în acest studio din Phenian: opere, subiecte istorice, episoade din recentul război. Cea mai bună realizare în acest ultim gen este *Bătălia de la Oran Şan*. Printre tehnicieni se află coreeni care lucraseră în studiourile de la Tokio. Avînd o vechime de jumătate de veac, cinematografia nord-coreeană îşi afirmă cu tărie personalitatea, originalitatea.

REPUBLICA POPULARĂ MONGOLĂ

Un studio-laborator a fost amenajat în 1936 în această republică populară care numără un milion de locuitori. În 1952, ea posedă cincizeci de săli şi două sute de aparate de proiecţie ambulante, aparate care urmează în deplasările lor pe nomazi cu imensele lor turme.

Primele filme mari, *Fiul Mongoliei* (1936) şi *Mă numesc Suhe Bator* (1940), au fost regizate de sovietici. *Fiul Mongoliei*, de Ilya Trauberg, este un film remarcabil interpretat de actori mongoli şi are tonul epic al vechilor legende.

Filmele *La frontieră* (1937) şi *Eroul Gongor* (1940) au avut probabil regizori mongoli. Între 1950 şi 1955, studiourile de la Ulan

Bator par să se fi mărginit la filme documentare, ca, de pildă, tehnicolorul de lung metraj *Mongolia* (1951), realizat de sovieticul Troianovski cu concursul unui mare număr de tehnicieni locali.

În 1957, este reluată producţia filmelor spectaculare, în special cu *Ceea ce ne încurcă* de R. Dorjpalam, după un scenariu de Urtansan, comedie satirică în care un mongol încearcă zadarnic să obţină o piesă de schimb pentru o secerătoare, luptînd cu hîrţoagele unei exasperante birocraţii. Acţiunea e antrenantă, tipurile sînt veridice şi comice, fotografiile lui Ganjudr de un bun stil „neorealist". Tînăra cinematografie a acestei mici republici din Asia Centrală nu mai este un factor neglijabil în arta filmului.

FILIPINE

Din spusele lui Robert Florey, care a vizitat această colonie americană prin 1936, regiile de filme ar fi debutat aci prin 1915—1920. Dar producţia îşi va lua adevăratul ei avînt abia prin 1933, cu filme vorbite în tagolog, limbă comună celor 7 000 de insule şi insuliţe, ai căror locuitori, în număr de 21 de milioane, vorbesc vreo cincizeci de dialecte.

La Manilla existau pe atunci cîteva zeci de producători. Ei construiseră studiouri rudimentare unde se realizau, la un preţ foarte scăzut, treizeci sau patruzeci de filme pe an, destinate celor două sute de săli ale arhipelagului. Printre cineaştii filipinezi, Florey citează pe Manuel Silos, regizorul lui *Hinagpis ng maguland* şi al lui *Anting Antina*, o „combinaţie de *Tarzan*, de *Omul invizibil* şi de *King Kong*". Producătorul Jose Nepomuceno depusese eforturi cu totul deosebite pentru realizarea filmului *Piratul Moros* (prin 1932), film de bună calitate (după părerea lui Florey).

Producţia continuă în timpul ocupaţiei japoneze, dar studiourile sînt distruse în cursul luptelor duse de americani pentru recucerirea Luzonului. Producţia este reluată îndată după terminarea războiului (10 filme în 1946, 24 în 1947), datorită entuziasmului extraordinar al filipinezilor pentru cinematograf. După informaţiile culese de U.N.E.S.C.O., la Manilla, „cinematografele erau deschise de la 7 dimineaţa pînă la 12 noaptea, cu săli în permanenţă pline. Numărul spectatorilor putea fi evaluat la o sută de milioane pe an şi chiar mai mult".

În 1950, paisprezece societăţi realizează peste optzeci de filme. Un regim legat de cote obligă cele 750 de cinematografe din ţară să prezinte în programele lor cel puţin 10% filme indigene. Hollywoodul exercită oarecare influenţă asupra unor firme, cum pare să fie cazul societăţii „Manuel Conde", care produce în 1952 un *Gingis-han* (realizat de Lu Salvador), singurul film filipinez care va ajunge în Occident, distribuit de „Artiştii asociaţi". Este o poveste dură, interpretată cu originalitate. Regia, inspirată de Hollywood, este cam grandilocventă.

O parte din filmele de mare montare s-au inspirat din romanele cavalereşti spaniole. Filipinezi în costume medievale interpretau, în stilul filmelor americane de corsari, aventurile contemporanilor Cidului Campeador. Cu asemenea producţii (dublate în spaniolă), filipinezii intenţionaseră, încă din 1936, să cucerească piaţa Americii Latine (şi să concureze pe chinezi cu filme vorbite în limba mandarină). Acest mare proiect încă nu s-a realizat, dar cinematograful din Filipine cunoaşte, din 1950, un succes destul de mare în Indonezia şi în Malaia.

INDONEZIA

În această ţară mare (80 de milioane de locuitori), cu o foarte veche şi frumoasă cultură, dezvoltarea cinematografului a fost minimă atîta vreme cît numele ei oficial era „Nederlandsch Oost-Indie" (Indiile orientale neerlandeze).

Spre sfîrşitul filmului mut, în tot arhipelagul nu se găsesc încă nici o sută de săli. Cele mai luxoase săli aparţin unor olandezi, cele mai populare unor chinezi (chinezii emigraţi controlează acolo o parte din comerţ). În cinematografe, fotoliile din centru sînt rezervate colonialiştilor, „indigenii" avînd dreptul să şadă pe bănci, în părţile laterale.

În 1927, primul film este regizat la Bandung de olandezul G. Kruger care adaptează, cu actori eurasieni, *Lutang Hasarung* [Maimuţa loială], o legendă populară din Insulele Sonde. Un alt producător îl imită. Este proprietarul unui „circuit de săli", întreprindere chineză, care finanţează filmul *Iasomia din Iava*, interpretat de actori chinezi. Producţia anuală olandeză şi chineză, laolaltă, va atinge şase filme în 1929, dar va scădea la unul singur sau două după ce Lie Tek Soi şi Baştiar Efendi (cu Kruger, ca inginer de sunet) vor realiza primul film vorbitor, intitulat *Njai Dasima*. Mişcarea creşte simţitor după 1938.

Cel mai mare succes de casă îl va obține în 1936 *Terang Bulan* [Clar de lună], film cu cîntece regizat în maniera hollywoodiană de Alfred Balling. Producătorii chinezi se vor specializa în aventuri polițiste, în feeriile cu trucaje, în *Western*-uri asiatice, povești de groază și isprăvi cu noi Tarzani.

Interesante și rodnice eforturi depune Manus Franken, fost colaborator al lui Joris Ivens la realizarea filmului *Ploaie*. În 1935, el realizează *Pareh* [Cîntecul orezului], cu scenariul scris de el. Este tabloul vieții cotidiene a unui sat iavanez și va fi nu numai o perfectă realizare artistică, dar va obține și un mare succes de public. Actorii filmului, la început neprofesioniști (R. Moștar, Tassim Efendi, Soekariș), vor deveni vedetele iavaneze cele mai iubite. Acest film vorbit în limba indoneziană va constitui baza construirii viitoare a unei cinematografii naționale. În 1940—1941, producția (care trece de cincisprezece filme) este îndeosebi chineză (vorbită însă în limba indoneziană), avînd ca realizatori pe Andjar Asmara și Tjoe Hok, specialiști în filme de groază (*Scheletul viu* etc.).

În timpul ocupației japoneze (1942—1945) nu se produc decît patru sau cinci filme. Semnalăm îndeosebi pe cele realizate de Perbata Sari *(Hudjan)* și Roestam S. Palindih *(Mimpiku*, adică *Visul meu)*.

Războiul dintre armatele anglo-olandeze și Republica Indoneziană (întemeiată în august 1945) face să înceteze aproape orice regie între 1945 și 1948. Anumite societăți neerlandeze își reiau totuși activitatea la Batavia-Djakarta, iar în 1948 în capitala indoneziană provizorie Djokjakarta, unde turnează *Air Mata Mengalir ti Tijitarum* [Lacrimile fluviului Tijitarum]. Realizatorii R. S. Palindih și Anjar Asmara se inspiraseră direct din *Lacrimile fluviului Ian Tse*, filmul chinezului Tsai Tsu-sen, care se bucurase la Iava de un succes nemaiîntîlnit.

După sfîrșitul ostilităților, în 1949, producția este reluată. În 1952 atinge 62 de filme. Exploatarea și frecventarea sălilor de cinema cresc foarte puțin, rămînînd totuși la un nivel scăzut: în 1954 U.N.E.S.C.O. posedă următoarele date: 70 de milioane de bilete vîndute pe an, adică mai puțin de unul de cap de indonezian, cu 350 sau 470 de săli indicate de statistici.

Negustorii chinezi continuă să controleze principalele circuite de săli și deci cea mai mare parte a unei producții comerciale obținute cu minimum de cheltuieli și cu un personal bun la toate îndeletnicirile cinematografice.

Eforturi interesante depun astfel, în 1958, societatea „Perfini“ (producţie de stat), precum şi firma „Persari“, care grupează pe artiştii indonezieni asociaţi. Aceste două societăţi vor să creeze o cinematografie autentică, naţională, inspirată din neorealismul italian.

Usmai Ismail realizează pentru „Perfini“, în 1952, cel mai bun film din această epocă de începuturi indoneziene: *Dosa Tak Berampun* [Păcatul de neiertat]. Societatea „Persari“ este condusă de Kotot Sukardi, cineast de formaţie documentaristă, care realizează în 1952 un film de prim ordin: *Si Pitiang* [Schilodul], povestea unor copii părăsiţi hoinărind pe străzile Djakartei. În prima parte, care este remarcabilă, este înfăţişată grozăvia războiului din 1945—1949 şi mizeria în care trăiesc copiii. A doua parte, consacrată reeducării acestora, este mai convenţională.

Tînărul cineast Basuki Efendi, discipol, în unele privinţe, al lui Sukardi, dovedeşte un talent delicat şi pătrunzător în *Si Menje* (după un scenariu de Kotot Sukardi) şi în *Pulang* [Întoarcere], povestea unui soldat demobilizat, după ce fusese, fără voia lui, înrolat în armatele japoneze. În *Embun* [Roua], Usmai Ismail înfăţişează pămînturile iavaneze cu o graţie şi un lirism care reamintesc unele filme mexicane. În sfîrşit multe opere îşi trag subiectele din luptele pentru eliberare.

Nu se ştie dacă neorealismul indonezian a putut, din 1955 şi pînă azi, avea prea mare influenţă, deoarece filmele neorealiste nu se bucură de acelaşi succes de public ca producţiile dansate şi cîntate californiene, filipineze sau malaieze, care sînt foarte la modă.

După 1954, cînd producţia atinge 75 de filme, cinematograful indonezian cunoaşte o criză datorită îndeosebi lipsei de devize necesare cumpărării din străinătate a peliculei şi a altor materiale. În 1957, societatea „Persari“ e nevoită să-şi întrerupă activitatea. Producţia scade la treizeci de filme, dar de o calitate vizibil îmbunătăţită. Putem deci crede că cinematograful indonezian va putea deveni, mai curînd sau mai tîrziu, unul din cele patru mari cinematografe ale Asiei, alături de cel japonez, chinez şi indian.

MALAIA ŞI SINGAPUR

O producţie nu prea mare de filme vorbite în limba malaieză se dezvoltă (mai cu seamă de la război încoace) la Singapur. În preajma lui 1950 se realizează douăzeci şi cinci sau treizeci de filme anual. Societatea engleză „Shaw Brothers", proprietara unui important circuit, produce după război, pe socoteala ei, în studioul ei, opt filme pe an. Nu este exclus ca anumiți producători chinezi, stabiliți din 1950 la Singapur, să fi realizat și ei cîteva filme. Cele din Singapur (despre care nu avem nici un fel de informații) sînt exploatate în Malaia (unde o masivă emigrație chineză întrece în importanță populația autohtonă), în Indonezia și poate în anumite regiuni în India.

TAIVAN (FORMOZA)

Devenită din 1950 sediul „guvernului" lui Cian Kai-și, insula Formoza-Taivan posedă, în 1954, 185 de cinematografe. Frecvența medie anuală abia depășește un bilet de cap de locuitor. S-au produs cîteva filme de propagandă. Se pare că la Taipeh nu există un studio pentru filme de regie artistică; 70% din programe fiind procurate de Hollywood.

VIETNAM

În ceea ce se numea pe atunci Indochina franceză (Vietnam, Cambodgia și Laos), un oarecare număr de producții realizate pînă în 1935 se datorau unor societăți pariziene. Dar unicul film cu adevărat vietnamez care a fost vreodată început (*Ba-Dé*, de Truang Din Ti) nu a putut fi terminat.

În 1939, numărul spectatorilor este de două milioane, adică mai puțin de o zecime de bilet pe an de cap de locuitor. Principalele săli aparțin francezilor, iar cele populare comercianților chinezi.

Aceștia din urmă fuseseră, după toate probabilitățile, producătorii filmului *Canh dong ma* [Cimitirul cu strigoi], (realizat la Hong Kong, în 1940, cu actori vietnamezi), lucrare mai mult decît mediocră, dar de un răsunător succes în fața unui public încîntat că pentru prima oară aude vorbindu-se propria-i limbă pe ecran. S-ar părea că tot în vremea aceea s-a realizat și *Kim van Kieu* [Viața domnișoarei Kieu].

Sub ocupația japoneză nu va exista nici un fel de producție.

Între 1945 și 1954, cînd războiul continuă în Indochina, în Franța se dublează unele filme în limba vietnameză. Vreo zece altele se realizează jumătate la Paris, jumătate în Vietnam, unde pe atunci nu era nici un studio, nici laborator. Majoritatea acestor producții par să fi fost povești-foileton, de influență occidentală, ca de pildă, *Môt trang nha ki* [Pagini dintr-un jurnal intim], tehnicolor realizat la Paris de Le Kha, *Ben Cù* [Țărmul de altădată], sau *Ni daù ne noi*, ale cărui exterioare au fost turnate în Camarga (unde muncitorii vietnamezi, după 1940, aveau orezării întinse).

O mențiune trebuie rezervată și filmului *Kiep Hoa* [Existență efemeră], 1950, realizat după o veche legendă: un tînăr, după o lungă absență, se însoară, în fine, cu logodnica lui, dar își dă seama că se căsătorise cu o fantomă. Filmul este realizat în întregime în munții și pe plaiurile vietnameze. Atmosfera lui e de o reală autenticitate și mai poetică decît legenda originală.

În 1951, întreg Vietnamul nu posedă decît 80 de săli cu 35 000 de locuri și o frecvență de un bilet la cinci ani de cap de vietnamez. În Laos e și mai rău: 10 săli de 16 mm, un bilet la douăzeci de ani. În Cambodgia însă situația e mai bună: 15 săli, un bilet la doi ani. Nici una din aceste țări nu pare să fi realizat vreodată un singur film artistic de lung metraj.

După 1948, un serviciu cinematografic este organizat în regiunile eliberate de forțele patriotice ale guvernului Ho Și Min, care întrebuințează obiective de 16 mm, captură de război. Partizanii improvizează laboratoare pentru developarea și tirajul unor filme de actualități și de scurt metraj destinate unor cinematografe ambulante (vreo cincizeci). Unul din aceste filme este consacrat, în 1954, *Bătăliei de la Dien-Bien-Phu*, și realizat de Nguien Ten-Loï.

În 1951, cineaști chinezi și vietnamezi realizează în comun un documentar de lung metraj, *Vietnamul luptă* (realizare Cian Liao-lin și Nguien Ngat-Me). Acesta înfățișează mai puțin războiul și mai mult viața cotidiană, dezvoltarea culturii, nașterea unei industrii rudimentare, agricultura la o națiune care trăiește în mijlocul unei vegetații tropicale.

În 1958, un studio modern este inaugurat la Hanoi, capitala Vietnamului de Nord, unde cinematograful de stat, după ce realizează mai multe documentare mari (unele în culori), intenționează să întreprindă și regii.

La Saigon, în Vietnamul de Sud, sînt realizate, începînd din 1954, cîteva filme vietnameze, dintre care *Long nhân dao* [Generozitatea], și diverse coproducții cu Franța sau cu Statele Unite (*Un american cît se poate de liniștit*, de Mankiewicz).

TAILANDA

În 1948, 70% din producţia de filme tailandeză este în culori. E drept că e vorba doar de zece filme mute de 16 mm, realizate în aer liber, ambele studiouri din Bankok fiind distruse de război. Tehnicolorele sînt developate la Singapur, la Sidney sau în colonia americană Honolulu. Cinematograful tailandez nu este totuşi mut pentru spectatori, căci în timpul proiecţiei, imaginea e sincronizată cu glasul cîtorva spicheri iscusiţi, în stare să imite mai multe voci.

Pe lîngă cele 35 de instalaţii de 16 mm (fixe sau mobile), există aproape 100 altele pentru 35 mm. Sălile cele mai importante din Bankok sînt proprietatea regelui Siamului şi nu vînd nici măcar un bilet pe an de cap de locuitor.

Cinci ani mai tîrziu, producţia tailandeză va realiza progrese considerabile: 48 de filme (de 16 mm) dintre care 9 vorbite şi 30 în culori. Lucrările de laborator se vor executa tot la Singapur, Sidney şi Honolulu, Tailanda neavînd încă studiouri. Nu avem nici o informaţie cu privire la această producţie şi la valoarea ei artistică.

BIRMANIA

Birmania devine independentă în 1947. Înainte de război producea vreo patruzeci de filme pe an. Ea debutează în filmele artistice o dată cu India, între 1915 şi 1920. Războiul distruge patru din cele cinci studiouri de la Rangun, totuşi, în 1946, această ţară e capabilă să producă 27 de filme în şase studiouri. În 1953, Birmania posedă mici studiouri care produc 6 filme vorbite şi 40 mute pentru sălile din ţară.

Nu am văzut, în ceea ce ne priveşte, decît un singur film birmanez: *Casa Ratanapum* (1956), adaptare făcută de Maun Thein Niun a unui roman de Şvei Udauna, scriitor foarte cunoscut în ţara lui. Este o „dramă cu dragoste şi iertare". O tînără femeie cade victimă unui seducător, apoi este desfigurată într-un accident, ceea ce o face de nerecunoscut şi-i permite să devină guvernanta propriului ei copil. Realizarea nu este dintre cele mai bune şi decorurile de apartamente, construite în aer liber, sînt în permanenţă invadate de fluturi.

Se prea poate însă ca cinematograful birmanez, despre care avem foarte puţine informaţii, să fi produs totuşi opere de valoare.

CEILON

Primul film cu actori şi de lung metraj a fost *Făgăduinţe zdrobite*, produs de marele industriaş S.M. Nayagam, şi prezentat în 1947, puţin timp înainte de obţinerea independenţei în cadrul Commonwealth-ului britanic. Principalul interpret este comicul Eddie Jayamanne. De atunci actorul devine atît de popular încît poate ajunge producător, regizor şi vedetă a mai multor filme.

Între 1947 şi 1958, se produc în Ceilon 30 de filme. După 1955 (cînd trei mici laboratoare-studio sînt amenajate în insulă), filmele se regizează în oraşul indian Madras, sînt vorbite în singaleză, dar stilul lor este foarte aproximativ singalez în ce priveşte costumele, mobilele, obiceiurile etc.

În 1956 Ceilonul posedă 175 de săli de cinematograf şi 90 de instalaţii ambulante (aproape în totalitatea lor sînt controlate, ca şi distribuirea, de cei „trei mari" ai industriei cinematografice, cel mai important fiind magnatul Sir Cittarpalam A. Gardiner (85 de săli).

Tot ei controlează şi difuzarea. Frecventarea (10 milioane în 1956) reprezintă ceva mai mult de un bilet pe an de cap de locuitor.

O industrie cinematografică foarte rudimentară nu împiedică totuşi Ceilonul să dea în 1957 un film de o calitate superioară: *Rekava* [Linia destinului], produs şi realizat în întregime în Ceilon, în decoruri naturale, de Leister James Peires. Este povestea unui flăcău care trece drept vindecător. Darul băiatului este exploatat de nişte şarlatani, şi nenorocitul, la început izgonit din sat, este în cele din urmă iertat.

Plin de adevăr şi de poezie, filmul este remarcabil atît prin fotografia cît şi prin actorii lui (în special I. Meedeniya, interpreta rolului mamei).

Faptul că o asemenea operă de artă a putut apărea brusc, într-o industrie rudimentară şi după ce fuseseră realizate vreo treizeci de producţii comerciale mediocre, nu se explică numai prin talentul excepţional al tînărului Leister Peires, ci şi prin marile şi frumoasele tradiţii artistice şi culturale ale Ceilonului. O bază culturală antică nu este o excepţie, ci regulă în ţările asiatice.

Avem deci multe de aşteptat de la arta filmului în anumite ţări care pînă acum nu au dat decît producţii stîngace şi mediocre.

INDIA

În 1956, India posedă patru mii de cinematografe şi producţia ei anuală se ridică la 296 de filme. Numărul spectatorilor se apropie de un miliard (faţă de numai 200 de milioane în 1948), adică 3 bilete pe an de fiecare locuitor. Posibilităţile cinematografului indian sînt nelimitate...

În 1957, filmele indiene obţin Marele Premiu la Veneţia şi la Karlovy Vary, precum şi importante distincţii la festivalurile de la Cannes şi Berlin. Lumea începe deci să înţeleagă importanţa unei cinematografii aproape necunoscute pînă în 1950.

Bengalul, după zece ani de eclipsă, se clasează în fruntea cinematografelor indiene cu filmele *Pather Panşali* [Balada potecii] şi *Aparajito* [Neînvinsul], realizat de Satyajit Ray.

După o activitate de pictor şi desenator, acesta se hotărăşte să se consacre cinematografului. Asistase la luările de vederi dirijate de Jean Renoir şi de nepotul său, operatorul Claude Renoir, în împrejurimile Calcuttei, pentru filmul *Fleuve* [Fluviu]. Scenarist şi realizator în 1952, S. Ray începe în 1954, cu *Pather Panşali*, adaptare după un lung roman (în parte autobiografic) al lui Bibutibusan Bandapadai, roman considerat de bengalezi ca echivalentul lui *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland. *Pather Panşali* înfăţişează copilăria într-un sat sărac. O familie trăieşte într-o cocioabă la marginea pădurii tropicale. Într-o zi, un băieţel şi o fetiţă o pornesc razna pe cîmp ca să vadă trecînd în depărtare, dincolo de stuf, un lucru minunat şi necunoscut: fumul unui trenuleţ. Povestea este istorisită în ritmul lent al satelor şi meleagurilor bengaleze. Dar un farmec magic se degajă din fiecare imagine, compusă cu o artă extraordinară de operatorul Subrata Mitra.

În *Aparajito*, un băiat ajuns flăcău pleacă cu familia lui la Benares, oraşul sfînt, apoi la Calcutta ca să studieze la universitate. Realizatorul ar fi avut nevoie de ceva mai multe mijloace materiale ca să poată arăta cum se cuvine oraşele indiene din epoca 1930, din timpul colonizării. Marele Premiu obţinut la Veneţia confirmă că un mare cineast se născuse. Datorită lui Satyajit Ray cinematograful indian se situează în primele rînduri ale artei.

La celălalt pol se află Raj Kapur, care poartă semnul cinematografiei din Bombay, în multe privințe opusă celei din Calcutta. După nemaiauzitul succes de casă repurtat de filmul *Vagabondul*, producătorul-vedetă pune pe asistentul său să realizeze *Micul lustragiu*, poveste cam dulceagă a unui *sciuscia* din Bombay căruia un bătrîn excentric, vag creștin, îi arată „drumul vieții".

Raj Kapur este apoi vedeta filmului Shree 420 [Articolul 420], film în care interpretează rolul unui omuleț (vizibil inspirat de Chaplin) care hoinărește pe drumuri și trece prin sute de peripeții. Această operă marchează o cotitură în cariera artistului, confirmată în curînd de *Jagte Rao* [Sub vălul nopții], film supervizat de el cu colaborarea regizorilor debutanți Sambu Mitra și Amit Maitra. Setea și întîmplarea îl aduc pe „omulețul" interpretat de Raj Kapur într-un uriaș imobil de raport, la Bombay. Nimerește în diverse apartamente și trăiește o serie de întîmplări tragicomice. Savuros, plin de idei și de figuri simbolice, pitorești sau ciudate, comparabil cu un vechi templu hindus, acest monument baroc, încununat cu o secvență solemn simbolică, are în ansamblul lui ceva impur, mai ales cînd îl comparăm cu puritatea cristalină din *Pather Panșali*. Totuși, oricît de discutabile ar fi unele amănunte, opera în întregul ei exprimă forța unui popor în plină ascensiune.

Între 1952 și 1958, Bimal Roy nu realizează nici un film de talia lui *Do Bigha Zamin*. În *Biraj Bahu*, el adaptează cu o deosebită delicatețe un roman al scriitorului bengalez Sarat Sndra (povestea unei femei victimă a unui feudal). După aceea adaptează romanul lui S.C. Șaterjee, *Devdas*, ca un omagiu adus filmului maestrului său P.C. Barua (căruia îi fusese operator cu douăzeci de ani mai înainte). Povestea avea ceva anacronic, ceva„ secolul al nouăsprezecelea", care a făcut pe occidentali să nu aprecieze la justa ei valoare o operă plină de sinceritate și emoționantă. De neuitat rămîne ultima parte în care eroul deznădăjduit, ros de marea lui dragoste pierdută, își petrece restul zilelor prin trenuri, înainte de a muri în căruța trasă de boi care-l readuce în satul copilăriei și iubirii lui.

S. Roy, Raj Kapur și Bimal Roy pot fi considerați, în 1958, ca cei „trei mari" ai cinematografului indian. Pe de altă parte însă, pretutindeni se afirmă talente noi. Astfel, tînărul bengalez Rituik Gatak va înfățișa în Aasantrih (1958) întîmplările prin care trece un bătrîn șofer de taximetru, cu o vervă poetică comparabilă cu aceea a lui Bunuel din *Urcarea la cer*.

Pe scurt, cinematograful indian se impune pe piețele străine, concurînd îndeosebi producția de la Cairo pe piețele arabe pînă în Maroc. Din sud poate veni o flacără asemănătoare aceleia a Bengalului din anii 1930 și următorii. Cinematografele indiene, care în 25 de ani au realizat peste 5 000 de filme, vorbite în douăzeci de limbi, poartă în ele extraordinarele posibilități ale popoarelor lor.

PAKISTAN

În cei zece ani care au urmat „împărțirii“ Indiei și constituirii acestui stat musulman de 75 de milioane de locuitori, relațiile cinematografice cu India au fost, practic, întrerupte.

Producția se dezvoltă în studiourile construite la Lahore. În 1949—1952 ea se ridică la vreo zece filme pe an. Din 1954 încoace va ajunge la circa cincizeci. Majoritatea filmelor sînt vorbite în urdu, limba oficială a țării, totuși se vor realiza și cîteva în arabă sau bengaleză, acestea din urmă destinate populațiilor din Pakistanul oriental (regiunea Calcutta), despărțit de Pakistanul occidental prin 2 000 de kilometri de teritorii indiene.

În 1954, frecvența medie nu atinge încă un bilet pe an de locuitor, dar industria cinematografică este în plină dezvoltare. Numărul cinematografelor (260 în 1950 dintre care 40 mobile) s-a dublat aproape în 1956. Importul de la Hollywood este masiv, dar nu atrage decît 225 000 de spectatori săptămînal, un milion de alți spectatori preferînd filmele pakistaneze recente sau vechile filme indiene rămase în exploatare după „împărțire“. În această țară musulmană cinematograful egiptean începe să-și găsească un public din ce în ce mai numeros.

Nu avem informații despre calitatea artistică a filmelor pakistaneze; realizatorii lor cei mai cunoscuți sînt Z. Luqman (*Șahida*, 1947), David Șand (*Sassin*, 1954) și în special Anwar Kamal (*Guvlan*, 1952; *Qaatil*, 1955).

AFGANISTAN

În această țară de 12 milioane de locuitori (dintre care 98% sînt analfabeți), cinematograful este monopol de stat și guvernul proprietar pe cele patru săli existente (2 500 de locuri). Nu s-a regizat încă nici un film la Kabul.

După ce vizitează cu tot alaiul Expoziția din 1900, șahul Persiei Locafaradin, în timpul unei cure la Contrexéville, rămîne fascinat de filmele pe care i le prezentase Mirza Ibrahim Kan, fotograful curții. Monarhul îl pune să cumpere un aparat de filmat, cu care acel funcționar va lua cîteva scene de stradă în 1901, la Teheran, pentru uzul exclusiv al șahului și apropiaților săi.

Cinci ani mai tîrziu, Rusi Kan și Aga Iov, amîndoi de origine rusă, deschid primele două cinematografe din Teheran, pentru care Montahezdi realizează, prin 1920, cîteva actualități cu un obiectiv „Gaumont“, cumpărat de ocazie în Elveția. Montahezdi este, în 1929, producătorul primului film regizat de armeanul Ovanis Ohanian, care studiase la Institutul de cinematograf din Moscova și care deschisese la Teheran o școală de artă dramatică. Acest prim film, *Abi Rabi*, este o urmărire comică inspirată de danezii Pat și Patașon, foarte populari în Iran.

Succesul obținut cu acest film este mare și Ohanian realizează alte două comedii: *Hadji Aga* și *Dokhtare bal havace* [O fată capricioasă].

Primul film în limba iraniană *Dokhtare Lor* [O fată din tribul Lor] este realizat la Bombay de indianul Sepneta, cu actori iranieni. Filmul relatează povestea eroului național Djaffar care a trăit în timpul împăraților Sasanizi. Lumea s-a bătut la Teheran pentru a pătrunde în sala cinematografului, care a ținut afișul luni în șir. Sepneta va realiza apoi filmele *Ochii negri*, *Leile și Madjnun* (un fel de Romeo și Julieta persani) și *Firdusi*, viața acestui mare poet național din secolul al IX-lea. După 1936, producția de filme iraniene în India încetează.

Somnul adînc al cinematografului persan va fi întrerupt de succesul considerabil repurtat de două filme dublate în limba iraniană: opereta azerbaidjeană *Arșin Mal Alan* [Colportorul], realizată de sovietici la Baku, și filmul francez al lui Henri Decoin, *Prima întîlnire*, cu Danielle Darrieux, prezentat sub titlul *Dokhtare Farari*.

Importantele beneficii realizate de acesta din urmă permit distribuitorului, dr. Kușan, să întemeieze firma „Mitra Film“ care, între 1947 și 1951, produce patru filme, între care se numără *Zendani e Emir* [Prizonierul emirului] și *Șarmesar* [Omul căruia îi era rușine].

Succesul filmului *Șarmesar* (povestea unei țărănci seduse care devine cîntăreață celebră), ca și al lui *Masti Esgh* [Beția dragostei], realizat tot de Kuşan, este atît de mare şi provoacă atîtea imitaţii şi concurenţe încît 37 de filme vor fi produse în 1953 de 35 de societăţi de producţie create la Teheran. Unele dau greş, altele însă ţin afişul timp de douăsprezece sau treisprezece săptămîni. Un nou cinematograf se născuse şi dr. Kuşan, părintele noii industrii, construieşte la periferia Teheranului un studio modern, pe o întindere de o sută de mii de metri pătraţi.

Totuşi, pe tot întinsul ţării nu sînt, în 1950, decît 80 de cinematografe (dintre care 20 în aer liber), cu o frecventare de 9 milioane, adică o jumătate de bilet pe an de cap de locuitor (populaţia totală: 20 de milioane).

Dintre făuritorii acestei bruşte expansiuni cinematografice trebuie să-l cităm (după informaţiile lui Merdi Mirsamazdeh) pe fecundul Katibi, care începe prin a realiza, în 1950, filme mute în 16 mm şi obţine oarecare succese cu comedii ca *Dakeşe Sefid* [Mănuşa albă] şi *Hakemeh iek Rauzeh* [Guvernator de o zi]. Căpetenia tribului Baktiar, documentarist amator, se apucă de regie şi realizează *Sarnevetag dora Mikobad* [Destinul bate la uşă]. Cel mai bun film iranian din 1952 este *Velgard* [Vagabondul], foarte bine fotografiat de Badi. Văzînd calităţile acestui film, publicul devine mai exigent şi începe să fluiere la filmele iraniene proaste.

Între 1954 şi 1958 producţia se stabilizează în jurul a douăsprezece filme pe an. O nouă generaţie se inspiră adesea din neorealism, pentru a exprima adevărul vieţii acestei naţiuni, dar este nevoită să accepte subiecte uneori melodramatice pentru a satisface gustul exploatatorilor şi cerinţele cenzurii.

Dintre filmele interesante ale noii generaţii iraniene putem cita comedia cu temă ţărănească: *Privighetoarea din cîmpie*, a lui Majid Moşeni, *O seară în infern*, basm fantastic de Misaqie, Hatrişkian şi Sarvari, *Golanul cavaler*, dramă socială de actorul-scenarist şi realizator Mohseni, şi mai ales *Sudul oraşului*, realizat de tînărul cineast Gafary, tablou al cartierelor populare din Teheran. Un fel de neorealism persan se elaborează deci, începînd din 1955, şi se manifestă în cîteva opere izbutite sau cel puţin promiţătoare.

IRAK

Dacă statisticile guvernamentale nu sînt prea optimiste, existau în 1949 71 de cinematografe (dintre care 32 în aer liber), cu o vînzare de 4 sau 5 bilete de cap de locuitor (la o populaţie de 5 milioane). Monopolul „Irak Petroleum“ poseda, pe de altă parte, săli cu aparate de 16 mm rezervate personalului societății.

Un mic studio fusese amenajat la Bagdad după 1945, unde însă nu se lucrează înainte de 1950 decît două filme, primul realizat de un francez, celălalt de egipteanul Kamel Mursi (*Aaha el Asam*, 1949, interpretat de Ibrahim Galal și Salima Murad).

După 1950 se spune că producția se ridică la trei sau patru filme pe an. Filmul *Said Efendi*, despre care nu avem nici o informație, realizat de tînărul Husni, pare să fi fost un real succes artistic. Nu este imposibil ca, prin 1960, Irakul să cunoască o bruscă dezvoltare cinematografică comparabilă cu aceea a Iranului.

ARABIA SAUDITĂ

În 1955, această țară cu 7 milioane de locuitori este poate singurul stat de pe glob care a rămas virgin în domeniul cinematografului. Regele, foarte preocupat de fidelitatea față de islam, a interzis proiectarea filmelor în public, ca fiind „contrară moralei și religiei“ (după teologii habotnici, *Coranul* interzice reprezentarea omului prin imagini, fie ele animate sau nu).

Există totuși în Arabia Saudită zece sau cincisprezece săli cu aparate de proiecție de 16 mm, rezervate occidentalilor, salariați ai societății „Arabian American Oil Company“ și soldați ai puternicelor baze aeriene ale armatei americane. Dar frecventarea sălilor nu atinge nici 20 000 de bilete pe an.

IORDANIA

În 1940 Regatul Hașemit poseda 4 cinematografe; 16 în 1951, 24 (dintre care 6 în aer liber) în 1954. Frecventarea (2 milioane) abia depășește un bilet pe an de cap de locuitor. Nu pare să se fi produs vreodată vreun film în această țară.

ISRAEL

Cu 15 bilete pe an de cap de locuitor, Israelul are, în 1954, o frecventare mai ridicată decît majoritatea țărilor europene. În schimb, producția este încă destul de puțin dezvoltată.

Cei 1 650 000 de locuitori ai Israelului sînt în majoritate emigranţi, veniţi din lumea întreagă. Anumite cinematografe din Jaffa proiectează, în 1950, pe un mic ecran auxiliar subtitluri în şase sau şapte limbi (ebraică, romînă, idiş, franceză, germană, bulgară, poloneză etc.). Limba oficială a Israelului, o ebraică biblică modernizată, este departe de a fi înţeleasă de întreaga populaţie.

Primele filme au fost realizate în Palestina de sionistul rus Iacob Ben Dov (*Viaţa evreilor în Ereţ*, 1912; *Regimentul evreiesc*, 1923). Între 1927 şi 1938, un număr oarecare de filme documentare sau semidocumentare sînt realizate de Axelrod, iar în 1933 sîntem informaţi că s-ar fi produs un film mut, în timp ce Baruch Agadati realizează primul documentar vorbit în ebraică: *Iată Ereţul*. Mai tîrziu, Kren Hayesohn turnează *Ţara făgăduinţei* (vorbit în englezeşte).

Două filme mari sînt realizate în 1947: *Marea făgăduinţă*, de polonezul Iosef Leytes şi *Casa tatălui meu*, semidocumentar bine fotografiat de Floyd Crosby. Regizorul filmului, americanul Herbert Klyne, format la şcoala documentariştilor din New York, realizase mai înainte în Mexic (împreună cu Steinbeck): *Forgotten Village* [Satul uitat]. Filmul, cu un scenariu foarte simplu, ne permite să parcurgem principalele regiuni ale Israelului, urmărind întîmplările prin care trece un băieţel care-şi caută în zadar părinţii, măcelăriţi de nazişti.

Războiul cu arabii întrerupe producţia filmului *Out of Evil* [În afara răului], turnat sub direcţia lui Iosif Krumgold. Filmul este terminat abia în 1951, o dată cu terminarea unui mic studio construit la Herzlia.

În 1954, Leopold Laholay realizează *Every Mile a Stone* [O piatră la fiecare milă], interpretat de actori francezi, englezi, ruşi, irakieni şi germani. Este povestea unui camion petrecută în timpul sosirii clandestine a refugiaţilor evrei, după care urmează ocupaţia engleză, cîştigarea independenţei şi războiul cu arabii. Primul film israelian de valoare, *Colina 24 nu răspunde* (1954), este realizat de englezul Thorndyke. Principala actriţă este tînăra israeliană Haya Ararit (care va deveni mai tîrziu vedeta celui de al treilea *remake* al lui *Ben Hur*). De-a lungul unui episod din război, sînt prezentate trei nuvele cinematografice în stil documentarist. În cea mai bună din ele ocupanţii sînt zugrăviţi fără indulgenţă. Se evocă Tel Avivul unde se organiza rezistenţa împotriva militarilor englezi. Cu tot caracterul său naţional neîndoielnic, filmul rămîne, ca şi altele realizate în Israel de cineaşti străini, o producţie destinată în primul rînd pieţei internaţionale, celei americane îndeosebi.

Crearea unui cinematograf cu adevărat israelian depinde de dezvoltarea noului stat, şi de cultura lui naţională. Prima operă vorbită în ebraică este *Jonatan şi Tali* — de metraj mediu — interpretat de copii şi regizat, în 1954, de francezul Henri Schneider (Premiul „Vigo" 1951 pentru lucrarea sa *La Grande Vie* [Viața pe picior mare]). Găsim un umor naţional foarte simpatic în *Dan nu ştie ce să facă*, de Baruch Dienar şi Harold Steinberg, film în care este vorba de un băieţel şi de vaca lui preferată care nu mai dă lapte. În *Povestea unui taximetru* (1956), film cu scheciuri, vorbit în ebraică şi realizat de Larry Frisch, găsim cîteva episoade reușite. Cu toate realizările sus-pomenite, se poate spune că, în 1958, cinematografia israeliană abia debutează ca artă națională și autonomă.

Cinematograful idiş cunoaşte o oarecare prosperitate în perioada dintre cele două războaie. Filmele realizate în Polonia şi în Statele Unite se adresează comunităților evreiești din America şi din Europa. Ele adaptează adesea bogata și frumoasa literatură scrisă în acest dialect germano-ebraic, ca, de pildă, filmul *Dibuk*, realizat la Varşovia în 1937 de Vaszinski după celebra piesă a lui An-Ski şi Al-Kacyzny.

Dar exterminarea a milioane de evrei europeni de către naziști, asimilarea progresivă a comunităților rămase în viață (mai ales în Statele Unite) și dezvoltarea ebraicii moderne în Israel, toate acestea au determinat o decadență a cinematografului idiş (ca și a teatrului și a literaturii). S-ar părea că de la război încoace nu s-a produs mai mult de o duzină de filme vorbite în acest dialect devenit ininteligibil pentru marea majoritate a noilor generații.

SIRIA

În 1955, această țară număra vreo cincizeci de cinematografe, cu o frecventare sub două bilete pe an de cap de locuitor (3,5 milioane). Un mic studio fusese construit, în 1948, la Damasc, unde se realizează primul film sirian, exportat în Iordania și în Statele Unite (unde colonia siriană e destul de importantă), dar nu și în Egipt.

Între 1950 și 1957, țara posedă trei studiouri (dintre care unul la Alep) și produce două sau trei filme pe an, despre care nu avem informații. S-ar putea ca după crearea, în 1958, a Republicii Arabe Unite, care a făcut un singur stat din Egipt și Siria, această țară să cunoască un avînt cinematografic și să ocupe un loc important în lumea arabă.

LIBAN

Cu circa cincizeci de cinematografe și o frecventare de șase bilete pe an (1,3 milioane), Libanul posedă (proporțional) industria cea mai prosperă din Asia Mică. Două mici studiouri au fost construite la Beyrut în 1950. Egipteanul Hussein Fazzi realizează filmul *Aruss Min Libnan*, căruia îi urmează două sau trei filme turnate tot în acele mici studiouri de regizori egipteni, filme foarte puțin diferite de producțiile comerciale de la Cairo.

În 1956, un film de valoare este realizat de George M. Nasser: *Frumoasă-i țara mea*, povestea în stil neorealist a unui țăran care-și părăsește familia pentru a-și căuta norocul în străinătate și care, sărac și ruinat, vine să moară lîngă ai săi. Turnat în frumoase decoruri naturale, cu actori jucînd simplu și direct, filmul este un prim pas de o reală valoare și s-ar putea ca el să fie un punct de plecare pentru o nouă școală națională.

EGIPT

Două temperamente, Salah Abu Seif și Yusef Șabin, s-au afirmat într-o țară care, între 1954 și 1958, a cunoscut o istorie destul de agitată. Cel mai în vîrstă din cei doi regizori, Salah Abu Seif, debutase la șaisprezece ani (1932) și făcuse multă vreme montaj înainte de a trece la regie. Primul său film este *Daiman Fi Qalbi* [Totdeauna în inima mea], 1947, iar primul său succes: *Iubirea lui Antar și Wabla*, cu Kuka și Serag Munir, o frumoasă legendă arabă. Temperamentul său îl împinge mai degrabă către subiectele moderne, ca în excelentul *Lak yom va Salem* [Îți va veni și ție ziua] sau *Osta Hasan* [Muncitorul Hasan]. Acesta din urmă a avut de suferit din cauza constrîngerilor impuse de cenzura lui Faruk, ori de cîte ori era vorba să arate mediile populare.

În filmul *Al Waș* [Monstrul], realizat după proclamarea republicii în Egipt, groaznicul personaj este un bei, întovărășit cu un bandit de drumul mare. Interpretarea lui Anwar Wagdi este puţin cam greoaie, dar realizatorul posedă atît arta unei povestiri care te captivează, cît şi arta de a descrie mediile. El va dovedi acest lucru şi mai bine în *Lipitoarea*, film dominat de admirabila compoziţie a artistei Tahia Carioca. Este o excelentă descriere a vieţii meşteşugarilor de pe o stradă populară din Cairo.

Yusef Şabin şi-a învăţat meseria la Hollywood unde a fost influenţat de ce era mai bun în cinematograful american. Totuşi, finalul filmului *Seraa Fil Wadi* [Cerul infernului] este alterat de nevoia de a introduce o dramatică urmărire inspirată de Hitchcock. Şabin, care debutează la 24 de ani (în 1950) cu *Baba Amin*, îşi afirmă talentul incontestabil în filmul *El Mohareg el Kebir* [Clovnul cel mare], al cărui interpret principal este Yusef Wahbi. *Fiul Nilului* este un *remake* al unui film american *River Boy* [Băiatul de pe malul rîului]. Regizorul a ştiut însă să-i dea un stil personal care face din acest film o operă oarecum originală. Dacă ultima parte din *Cerul infernului* este, cum am mai spus, criticabilă, prima parte e foarte interesantă, în special descripţia palatului unui paşă antipatic. Cel mai bun film al lui Şabin, *Bab el Hadid* [Gara centrală], 1958, conduce cu o perfectă cunoaştere a *suspense*-ului, o intrigă poliţistă şi psihologică în cadrul unei gări de oraş mare, cu călători, cu impiegaţi, cu salariaţii şi micii săi meseriaşi. Filmul este foarte bine interpretat de Farid Şawsky, Hend Rostom şi Yusef Şabin însuşi. Actualitatea, în fine, îi inspiră tînărului cineast filmul *Djamila Algeriana* (1959).

În cinematograful egiptean, ca şi în politică, se manifesta o tendinţă de înnoire a temelor (aceasta chiar înainte de revoluţia care avea să-l răstoarne pe Faruk). În filmul *Zuhur el Islam* [Naşterea Islamului], 1951, Ibrahim Ezzeldin evocă, cu imagini foarte convingătoare, timpurile lui Mahomet; Ahmet Badrakan, în *Mustafa Kemal* (1952) alege ca erou pe unul din iniţiatorii luptei de eliberare naţională arabe; Husein Sedi, în *Y ascot el Esteimar* [Jos colonialismul], arată luptele împotriva englezilor. Valoarea acestor filme stă mai mult în tendinţă decît în realizare. Semnalăm de asemenea filmele: *Dahab*, de Anwar Wagdi; *Maawed Maal Haya* [Întîlnire cu viaţa], de Ezzel Din Zulficar; *Hadret el Mohtaram* [Un domn respectabil], de Abas Kamel; *Anisa Hanafi* [Domnişoara Hanafi], de Fatin Abdel Wahab. Aceste filme, cu subiect mai puţin „angajat", au fost uneori mai izbutite ca altele.

În *Viaţă sau moarte* este vorba de un farmacist care caută desperat pe o fetiţă căreia îi vînduse din greşeală otravă în loc de doctorie. Filmul e realizat și interpretat de veteranii Kamal El Șeic și Yusef Wahby și este mai curînd de mîna a doua, dar este un film tipic și simptomatic, căci se petrece în cartierele populare din Cairo. Din 1950 se vădește tendința, în cinematograful egiptean, de a ieși din saloane și din localurile de noapte unde stătuse închis de cele mai multe ori. Căutînd contactul cu realitățile țării, ajutați de actori, cineaști și tehnicieni excelenți, filmele egiptene vor putea în scurtă vreme să-și afirme un stil original. Avem toate temeiurile să credem că studiourile din Cairo, poartă a Orientului, își vor deschide tot mai larg ușile realităților arabe.

TUNISIA

Ain el Ghezal [Fiica Cartaginei] de Samama Șikly (1925) este primul film tunisian cu distribuție și subiect pur arabe. Curînd după acest film autorul va putea realiza și pe al doilea.

Nu știm să fi existat, pe vremea cinematografului mut, vreo altă tentativă nord-africană de a crea un cinematograf național. Prin 1935 se turnează în Tunisia, cu mijloace improvizate, un film franco-arab, *Tergui*, cu actrița Hassiba Budșy, după care J. A. Kreuzi realizează *Nebunul de la Keruan*, film cîntat a cărui turnare este întreruptă de război. Kreuzi va fi răsplătit după război cu *Ali, fiul Sudului*, a cărui vedetă este cîntărețul (de origine egipteană) Reda Cairo, dar el nu-și va putea realiza ambiția de a cuceri piețele arabe.

„Studiourile Africa“ sînt întemeiate la Tunis în 1945, dar nu posedă decît un mic platou improvizat și niște laboratoare rudimentare. Aceste studiouri au putut, cel mult, servi filmelor publicitare, sau la diverse servicii mărunte documentariștilor și realizatorilor francezi sau americani care au turnat un număr bunicel de filme în Tunisia. După datele obținute de U.N.E.S.C.O., această țară număra în 1954, în ajunul independenței sale, 71 de cinematografe frecventate anual de 8 milioane și jumătate de spectatori, înregistrînd deci anual două bilete de cap de locuitor (3,6 milioane).

Începînd din 1956, guvernul tunisian caută să creeze un cinematograf național. După cîteva documentare sau semidocumentare, strădania sa obține un rezultat remarcabil cu *Goha*, producție franco-tunisiană, regizată de francezul Barattier. Scenariul libanezului Georges Sehade este o adaptare liberă a romanului *Goha cel simplu* (de Adès şi Josipovici), fiind el însuşi inspirat de numeroasele legende despre un erou popular care circulau în toate ţările Islamului mediteranean. Filmul, cu un dialog de o poezie intensă şi de o simplicitate vibrantă care aminteşte de Paul Eluard, îşi datorează succesul unei subtile întrebuinţări a culorilor, apoi jocului viril şi plin de viaţă al actorului egiptean Omar Serif şi, de asemenea, unui stil de regie foarte liber şi foarte personal. Prima operă tunisiană este o realizare desăvîrşită (consacrată printr-un premiu obţinut la Festivalul de la Cannes). Ajutat de o cordială cooperare internaţională, un nou cinematograf naţional s-a născut în 1958.

MAROC

În timpul războiului, Marocul — unde nu se regizase niciodată vreun film arab — are ambiţia să facă concurenţă Egiptului pentru cucerirea vastei pieţe islamite. Cu sprijinul unei mari bănci franceze, B.N.C.I., un studio destul de bine echipat este construit la Rabat. Se realizează, în 1946, şase filme (dintre care patru arabe), în 1947 — patru (dintre care două arabe) şi şase în 1948 (dintre care trei arabe şi unul american). Dar rezultatele financiare vor fi o decepţie şi studioul îşi va înceta, după 1950, orice activitate regulată.

Două tentative interesante (în versiune arabă şi franceză) fuseseră făcute mai înainte de André Swoboda, fost asistent al lui Jean Renoir, cu sprijinul mai multor marocani.

Nunţi de nisip, o veche poveste din epoca contemporană transpusă liber de Pierre Bost şi Jean Avrenche, este o realizare mai puţin reuşită decît *A şaptea poartă*, legendă islamită care se aseamănă cu *Tristan şi Isolda*, interpretată exclusiv de marocani, în foarte frumoase decoruri naturale. Filmul a fost în mod intenţionat realizat „în mut“, pentru a putea fi comentat în diferitele varietăţi de limbă arabă. Această tentativă, plină de sinceritate şi încununată de succes, a fost văzută cu ochi răi de ţările independente ale Orientului Apropiat — care ar fi voit să fie zugrăvite nu timpurile trecute, ci viaţa lor modernă, fie chiar în stilul comercial al filmelor egiptene.

În primii doi ani de independenţă, Marocul nu va putea regiza nici un film mare. Dar o nouă generaţie plină de elan e gata să dăruiască un cinematograf național acestei țări care, în 1954, număra o sută douăzeci de săli, cu o vînzare de mai puțin un bilet de cap de locuitor (populație totală: 8 milioane).

UNIUNEA SUD-AFRICANĂ

Prin 1900, în timpul războiului burilor, se filmează destul de multe actualități în Africa de sud, în special de fostul colaborator ál lui Edison, englezul W. K. L. Dickson. După 1914, diverse filme se regizează în aceste țări pe socoteala unor societăți engleze. În 1917—1918, Harold Shaw realizează filmele *Winning a Continent* [Cucerirea unui continent] și *Simbolul unui sacrificiu*, consacrat morții tragice a prințului imperial, fiul lui Napoleon III. Curînd după aceea, Leslie Lucoque obține un viu succes cu filmul *The Rose of Rhodesia* [Trandafirul Rodeziei] și în special cu *Minele de aur ale regelui Salomon*, după un roman de Sir Ridder Haggar. Căpeteniile populației zulu, Kentand și Yumi, au deținut și ele roluri în aceste filme interpretate de actori englezi.

Firma „African Film“ va produce vreo douăzeci de filme între 1916 și 1924, iar după aceea va renunța la regii pentru a se consacra filmelor de actualități și de scurt metraj.

După apariția cinematografului sonor, se realizează în Africa de sud filme vorbite fie în englezește, fie în afrikaan, idiom derivat din olandeză. În 1950, exploatarea filmelor este mai dezvoltată aici decît în oricare altă țară din Africa neagră, de vreme ce Uniunea Sud-Africană numără 400 de săli, cu 230 000 de locuri, înregistrînd o vînzare de 4 sau 5 bilete anual de fiecare locuitor. Începînd din 1940, mai multe studiouri se dezvoltă la periferia Johannesburgului. Avem foarte puține informații cu privire la producția afrikaană — care se ridică, între 1946 și 1954, la 8 filme în total (un film pe an). Prin 1945 Rank, care controla mai multe puternice circuite de săli sud-africane, a vrut să dezvolte producția acestei țări, dar nu și-a putut pune în aplicare marile lui proiecte. Tot cam pe atunci apare și pretențiosul film istoric *Simon Beyers*, scris, realizat și interpretat de Pierre de Wet.

O riguroasă segregație rasială există în această țară care numără 9 milioane de negri și mulatri față de 2,5 milioane de albi. Nu cunoaștem numărul sălilor de cinematograf rezervate populației de culoare și nici frecventarea lor. În 1950, firma „Swan-Film" realiza un film interpretat numai de africani. Intenția sa era să producă în fiecare an cinci sau șase filme în genul acestuia. Dar nu pare să fi reușit. Unele filme „africane" vor fi produse cu ajutorul negrilor nord-americani și vor fi destinate sălilor din Statele Unite rezervate acestora.

Singurul film sud-african jucat, de lung metraj, cunoscut în Europa este *Magic Garden* [Grădina fermecată], imaginat și interpretat de negri, în mizerele cartiere din Alexandra, rezervate lor. Este povestea unei figurine grotești de porțelan, furată și trecută din mînă în mînă înainte de a se întoarce la proprietar. Intriga are spontaneitate și vioiciunea *comics*-urilor americane de pe vremea lui Mack Sennett. Oricare ar fi meritul africanilor în această realizare al cărei succes e incontestabil, nu trebuie să uităm că filmul a fost scris, regizat și produs de englezi veniți de la Londra, Donald Swanson, F. Webb și Pennington Richard. Putem însă, fără îndoială, să ne așteptăm la un viitor avînt al realizărilor 100% africane într-o țară unde muncitorii bantu posedă o literatură în limbile care se vorbesc în partea locului și o presă cu un tiraj săptămînal de peste 100 000 de exemplare (potrivit datelor adunate de U.N.E.S.C.O.).

În celelalte regiuni din Africa, cinematograful interpretat de negri s-a mărginit, în decurs de o jumătate de veac, mai ales la o simplă participare la cîteva filme turnate de misionari, reporteri, exploratori și călători (cum sînt, de pildă, în 1925—1930, *La Croisière noire* [Croaziera neagră], a lui Léon Poirier; *Le Voyage au Congo* [Călătoria în Congo] de Yves Allegret etc. Semnalăm, de asemenea, participarea la documentarele etnografice ale lui Jean Rouch, despre care am vorbit mai sus, și care sînt excepțional de interesante.

CONCLUZII

Am trecut prin mai bine de 75 de țări, și acum ocolul lumii cinematografice a luat sfîrșit. Această privire panoramică (oricare i-ar fi lipsurile, imperfecțiunile și greșelile) arată că, în 1959, universalizarea artei filmului nu mai poate fi contestată.

Timpurile cînd patru sau cinci mari puteri monopolizau producția mondială s-au dus pentru totdeauna. Cinematograful tinde să devină nu proprietatea cîtorva monopoluri, ci o artă vie, trăind pentru și prin majoritatea oamenilor. Arta filmului nu mai e rezervată cîtorva realizatori, ci devine mijloc de exprimare și de culturalizare pentru toate popoarele, situîndu-se pe același plan cu artele de vîrstă milenară: dansul, povestirea, poezia, sculptura, pictura.

Dar această tendință nu putea să nu întîmpine și opoziții. Universalizarea artei cinematografice rămîne încă foarte relativă de la o țară la alta, ca, de altminteri, chiar și înăuntrul aceleiași țări.

Dacă luăm marile grupuri omenești, după o clasificare pe cît de tradițională pe atît de aproximativă, constatăm că albii și galbenii sînt astăzi stăpîni pe arta filmului. În ceea ce-i privește pe „pieile roșii", se poate, la nevoie, vorbi de aportul incontestabil al indo-americanilor. În schimb, cinematograful, la șaizeci de ani după nașterea lui, rămîne interzis de fapt unui număr de vreo două sute de milioane de negri. Căci pînă astăzi, în 1959, noi încă n-am putut vedea (în Africa, în Oceania sau în cele două Americi) nici un singur film mare realizat în întregime de oameni de culoare (regie, decoruri, scenarii, interpretare, muzică, fotografie, costume etc.). Și dacă vreo cîteva filme interpretate în întregime de negri (*All negro cast*, adică: întreaga distribuție neagră), au fost totuși, din 1925 încoace, realizate în fiecare an în Statele Unite, ele erau rezervate exclusiv circuitelor de săli frecventate numai de negri. De altminteri, aceste filme erau mai totdeauna regizate de albi, cu excepția cîtorva încercări datînd de prin 1930 (cum sînt filmele *Salariul păcatului* și *Vioara spartă*, produse la New York de „Micheaux Company").

Dacă exceptăm Egiptul și Uniunea Sud-Africană, vom vedea că un continent atît de vast și atît de populat ca Africa va rămîne, de la jumătatea veacului trecut încoace, aproape cu totul străin de cinematograf. Notăm, de asemenea, și faptul că contrastele sînt izbitoare în interiorul aceleiași țări populate de mai multe grupuri etnice.

După statisticile publicate oficial de U.N.E.S.C.O., Africa Orientală Britanică (A.O.B., cuprinzînd Kenya, Tanganyka, Uganda și Zanzibar) număra, prin 1950, aproximativ 20 de milioane de locuitori, și anume, în cifre rotunde, 19 milioane de negri, 270 de mii originari din India, 380 de mii de arabi și numai 77 de mii de europeni. Țara poseda studiouri destul de bine echipate la Nairobi (Kenya) unde însă, între 1945 și 1955, nu fuseseră realizate decît filme americane sau engleze (de exemplu filmele foarte onorabile: *Unde nu zboară vulturii*, de Harry Watt, și *Carnavalul zeilor*, de Richard Brooks). A.O.B. nu număra decît 71 de săli, cu o frecventare medie anuală de două milioane și jumătate, adică o optime de bilet pentru fiecare locuitor.

Diverse statistici oficiale permit, fără riscul unor prea mari erori, să raportăm această frecventare la diferitele grupuri de populație. Potrivit acestor calcule, albii dispun de 27 de bilete pe an (medie enormă, depășind orice altă țară din Europa continentală), indo-arabii dispun de 2 bilete pe an, iar negrii de *un bilet o dată la cincizeci sau o sută de ani* (evaluare coroborată de statisticile unui oficiu cinematografic al A.O.B., care a funcționat între 1940 și 1950). Aceste inegalități nu sînt o particularitate a Commonwealth-ului britanic. Ele existau — deși statisticile sînt mai puțin precise — și între diversele categorii de populație în țările Africii negre sau arabe de sub influență franceză.

Dar oricare ar fi aceste inegalități și, pe de altă parte, oricare ar fi avîntul sau decadența unei anumite perioade, fapt este că a doua jumătate a veacului se distinge, chiar din primul deceniu, prin elanul unui mare număr de școli naționale, în timp ce majoritatea cinematografiilor consacrate își continuau și ele progresul și înfloritoarea lor dezvoltare.

Un număr de revelații ale Asiei erau fapte cîștigate, speranțele întemeiate pe America Latină se precizau, Africa se deștepta.

În cincizeci de țări, și sub forme foarte diferite, națiunea și poporul deveniseră materialul de inspirație, subiectul unui număr din ce în ce mai mare de filme, realizate sub influența clasei muncitoare, public esențial pentru spectacolele de ecran.

Arta secolului al XX-lea își demonstra tot mai mult posibilitățile, posibilități cu adevărat nelimitate, căci nu se mai putea pretinde că această artă n-ar mai avea nimic de spus fiindcă și-ar stăpîni prea bine limbajul. Și nici contrariul nu se putea pretinde, anume că pieirea îi va veni de la tehnica nouă și de la concurența televiziunii, care îi preluau mijloacele proprii de expresie. Dimpotrivă, în realitate eram cu toții martori la o multiplicare a genurilor și la o îmbogățire prin diversificare a procedeelor, iar descoperiri, cum este aceea a imaginii magnetice, deschideau cinematografului posibilități cvasiinfinite.

Pretutindeni filmele exprimau, mai mult ca niciodată, mai bine ca niciodată, varietatea lumii înconjurătoare. Cei zece ani de după război fuseseră de zece ori mai diverși și mai fecunzi decît primii zece ai cinematografului sonor. Multiplicitatea limbilor și a națiunilor aducea prietenilor cinematografiei atîtea revelații care impuneau renunțarea la rutinele vechi, chiar la cele mai consacrate. Vechile tipare pîrîie din toate încheieturile sub presiunea vieții cuceritoare.

Cu evoluțiile lui bruște și crizele-i subite, cu publicul său imens, cu străluciții lui creatori, cu marele efort colectiv și diversitatea lui necontenită, cinematograful devine azi cea dintîi dintre arte. Recenta lui evoluție arată bine că este menit să fie, și mai mult, și mai complet, arta de mîine prin excelență. Cinematograful nu a trecut încă de propria lui devenire.

Raon-l'Étape, Paris, iulie 1947 — aprilie 1949*

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IAȘI

---

* Cele trei ediții succesive ale acestei cărți (1950, 1952 și 1955) au fost revăzute și corectate. Indexul alfabetic a constituit în 1954 obiectul unei foarte scrupuloase revizii efectuate de doamnele Bonnardot și Stefani în 1959, cărora le aduc mulțumiri pentru colaborarea lor.

Prezenta ediție redactată în martie-decembrie 1958 a fost din nou revăzută și corectată în primele douăzeci și nouă de capitole. Ea a fost adăugită cu cinci capitole complet noi, fie ca redactare, fie ca materii abordate.

INDEX AL TITLURILOR DE FILME

Aag 447
Aaha el Assam 570
Aan 447
Aasantrih 570
Abandonados (Los) (vezi Părăsiții)
Abdelbaran 352
Abe Jukata (vezi Cerul în flăcări)
Abeilard 113
Abenteuer eines Zehnmark 216
Abi Rabbi 568
Abracadabra (vezi Blithe Spirit) 373
Abraham Lincoln 365
Abraham Lincoln (Griffith) 224
Abwege 258
Academicianul Pavlov 413
Acchut Kania 447
Aceea care plătește 135
Achtung Banditi (vezi Atențiune Bandiți)
Acciaio (oțel) 353
Acolo sus în munți (d. anim.) 461
Ademai 397
Adevărata glorie 192
Adevărata poveste a lui A. Q. 555
Adevăratul sfîrșit al războiului mondial 518
Adevărul îndrăcit (vezi That Awful Truth) 278
Adieu Léonard 397
Adio Mr. Chips (vezi Good bye Mr. Chips) 349
Admi 444
Admirable Crichton (The) (Vezi Male and Female) 224
Adorația magilor 49
Adventurer (The) (Charlot) 143, 145
Adventures of Dollie (The) 106
Aelita 190
Aero Engine 319
Aerograd 342
Afacerea Blum 415
Afacerea Cicerone 528
Afacerea vazei de flori 434
Afacerea Ien Kiei-Sin 435
Afacere personală (O) 338
Afară din călimară 324
Affaire de la Patte de Bretelles (L') 114
Affaire Dreyfus (L') (Méliès) 31
Affaire Dreyfus (L') (Zecca) 46
Affaire est dans le sac (L') 393
Affiche (L') 183
A fool there was 124
A fost odată 466
A fost odată o fetiță 377
African Queen 524
Afsporet 422
After the Verdict 348
Afurisită de măsea (O) 40
Age d'Or (L') 211, 212
Aguas bajan Turbias (Las) (vezi Curg apele tulburi) 542
Ahiesta el detalle 535
Aigle à deux têtes (L') 397
Ailleurs 395
Ain el Ghezal 575
Air de Paris (L') 477
Air Force 38, 366
Air mata mengalir ti Tijitarum 559
Ala Arriba 501
Aladin (Zecca-Pathé) 46
Aladin (Capellani) 79
Aladin (Smith) 37
Alam Ara 443
Alarma 504
Albă ca zăpada și cei șapte pitici (vezi Snow White and the Seven dwarfs) 327—328

Aldea Maldita (La) 351
Aleea Salcîmilor 361
Alexandru Nevski 343
Alibi 293
Alice (serie) 324
Alice în Țara minunilor (Alice in Wonderland) 459
Ali, fiul Sudului 575
Alla en el Rancho Grande 358
All quiet on the West Front (vezi Nimic nou pe Frontul de Vest) 273, 367
Alle Schuld rächt sich auf Erden 92
Allo, Allo, Brazil 361
Allo, Allo, Carnaval 361
Al 41-lea 487
Al treilea om 483
Alți luptători se vor ridica 417
Alții ne vor urma 418
Al Was 573
Aman 513
Amant de la Lune (sau Rêve à la Lune) 54
Amanții din Toledo (vezi Les Amants de Tolède) 474
Amants (Les) 480
Amants de Bras Mort (Les) 474
Amants de Tolède (Les) (vezi Amanții din Toledo) 474
Amar adevăr 543
Amar Jioti 444
Amară victorie 525
America 224
American tare liniștit (Un) 562
American Tragedy 333, 531
Ames de Fous 180
Ames d'Orient 174
Amiche (Le) 470
Amiral Nahimov 412
A modern hero 285
Amore 391
Amore în Oraș 470
Amorosa menzogna (L') 470
Amor și Psihea 424
Amoruri mascate 88
Amour d'une femme 477
Amour de poche (Un) 480
Amours de Zéro (Les) 213
Amrit Matham 443
Amurg 267
Ana Cadova 351
Ana Liza 492
An de drum (Un) 515
Andharey Alo 443
And then they were none 371
André Chénier 82
Andrei Kojuhov 189
Ange de Noël (L') 58
Angel desnudo (El) 545
Angèle 296, 297
Angels have wings 273
Anges du Péché (Les) 381
Anicet ou le Panorama 124
Aniki Bobo 502
Animal Crakers 269
Anisa Hanafi 574
Anna 472
Anna Boleyn 158, 348
Anna Karenina (Ciardinin) 188
Anna Lisa 492
Anni difficili 393, 473
Annonce matrimoniale 66
A nous la Liberté 219, 270, 290, 291
Antar și Wabla 451
Anting Antina 557
Antoine et Antoinette 394
Antonius and Cleopatra 374
Aparajito 565
Apașii din Atena 355
Apel la arme 42
Ape moarte 357
Apfel ist ab (Der) 416
Aplauzele 503
Applause 275
Apprentissages de Boireau (Les) 111
A propos de Nice 214, 295
Arabesque 209
Arch of Triumph 405
Arcul și Flautul 490
Argent (L') 180, 186
Argila 538
Arkadin (Mr.) (vezi Confidental report) 531
Arlésienne (L') (Baroncelli) 289
Arlésienne (L') (Capellani) 77, 79
Armoire volante (L') 395
Aruss Min Libnan 573
Arrivée d'un Train en gare (L') (Lumière) 17, 18, 177
Arrivée d'un Train (Méliès) 24
Arroseur arrosé (L') (Lumière) 17, 18
Arroseur arrosé (L') (Méliès) 24

Arroyto 537
Arsenalul 199
Arsene 345
Arsène Lupin 475
Arşin Mal Alan 568
Artigas 545
Artists and Models 530
Aryan (The) 135
Aşa a început 488
Aşa e viaţa 354, 360
Aşa Hanna 419
Aşa s-a călit oţelul 344
Ascenseur pour l'échafaud 480
Asfalt 258
Asi te desco 546
Asphalt Jungle 404
As pupilhas do senhor Reitor 352
Assassinat de la Rue du Temple 60
Assassin habite au 21 (L') (vezi Asasinul locuieşte la nr. 21) 382
Assassinat du duc de Guise (L') 49, 76
Assassinat du Père Noël (L') (vezi Cine l-a ucis pe Moş Crăciun) 381
Assassinat du Président Mc. Kinley (L') 49
Assedio dell' Alcazar (L') 388
As seen through a telescope 41,42
Assommoir (L') 46
Assommoir (L') (Capellani) 79,80
Astăzi 191
Aşteaptă-mă 377
Aster 355
Astero, păstoriţa 503
At the edge of the world 350
Atac împotriva unet misiuni în China 38,41
Atalante 293
Atenţiune bandiţi (vezi Achtung Banditi) 470
Athalie 79
Atlantide (L') (Feyder) 187
Atlantida (Pabst) 187, 217, 218, 261
Atlantis 90
At least that awful tooth 42
Atomul la răspîntie 463
Attack 526
Attaque du feu 19
Auberge ensorcellée (L') 34
Auberge Rouge (L') 183
Auberge Rouge (L') (Claude Autant-Lara) 477
Aubervilliers 482
Au delà des grilles 397
Au fost cinci (vezi The Sullivans) 267
Au fost şase (vezi Le dernier des Six) 382
Au pays des ténèbres 86
Au pays noir 55
Aurul 333
Aurul Cristobalului 383
Aurul verde 424
Austernprinzessin (Die) 158, 159
Australia cheamă 362
Austreibung (Die) (Murnau) 166
Automobilul cenuşiu 358
Autour d'une cabine 12
Autour d'une épave 482
Aux lions les chrétiens 82
Avalanşa 259
Avant le déluge 475
Avem destul de mîncat (de Anstey) 320
Aventura D-nei Muir 528
Aventură a D-lui Pickwick (O) 37
Aventură printre gheţuri 201
Aventures du Roi Pauvole (Les) 297
Aventurile bravului soldat Schweik 344, 354, 463
Aventurile Kathlynei 123
Aventurile lui Vsudybyl 328
Aventurile mierii 467
Aventurile Octombrinei 192, 336
Aventurile prinţului Ahmad 324
Aventurile unui asterisc 461 (des. anim.)
Aviatorul şi nevasta ziaristului 87
Avventura di Salvator Rossa (Un') 353
Awara (vezi Vagabondul) 447
Awlad el Zawat 449
Azi 191
Azilul de Noapte 439
Azilul de Noapte (vezi Donzoko) 552

Baba Amin 574
Bab el Hadid 574
Babla 446
Baby Doll 524
Babylas (serie) 81
Back Street 274
Ba-De 561
Baghat Singh 448
Bagnes d'enfants 86
Baia imposibilă (Williamson) 41

Baia micului negru 22
Băiatul cu părul verde 402
Băieții noștri 511
Baignade en mer 16
Baignade impossible (Zecca) 46—47
Bains de Diane (Lumière) 21, 41
Bains de mer 24
Baiser de May Irvin et de John C. Rice (Le) 15
Balada Siberiei 410, 413
Balada Voinicului 487
Balandra Isabel (La) 545
Balena 467
Balidan 442
Ballet danserinden 88
Ballet mécanique 206, 207
Ballet primadonnen (vezi Wolo) 151
Ballon Rouge (Le) (Balonul Roșu) 482
Baloane de săpun 216
Balul blestemaților 524
Balzac 482
Bambi 329, 465
Bambini ci guardano (I) 389
Bandera (La) 299
Bandito (Il) 391
Bandiții din Chicago (vezi Underworld)
Banii blestemați 516
Bank (The) (Charlot) 143
Bank Holidays 351
Banquet des fraudeurs (Le) 496
Bara en Mor 421
Barabas 490
Baraj împotriva apelor Pacificului 478
Baraque nr. 1 496
Barbă-roșie 505
Barbarul și Gheișa 524
Bărbații, ce secături! 353
Barbe-Bleue (Painlevé) 327
Barbe-Bleue (Méliès) 31
Barbed Wire 231
Barbier de Séville (Le) 57
Barcă ieșind din port 16
Baricada mută 417
Bariera sfărîmată 550
Barnett 422
Baronul de Münchhausen 267
Barque sortant du port 17
Barraca (La) 533
La Du Barry 224
Barsaat 447
Bartek învingătorul 355
Baruch 244, 256
Bas de laine (Le) 82
Bas-Fonds (Les) (Renoir) 300
Bastard 494
Bastogne v. Battleground 405
Bataille (La) 297
Bataille de la vie (Daquin) 482
Bataille des reporters au Lycée (La) 31
Bataille du rail (La) 38, 177, 385
Batailles de la vie (Les) (serie) 86
Bătălia cu perne 22
Bătălia de la Dien-Bien-Fu 562
Bătălia de la Oran-San 558
Bătălia de la Orel 377
Bătălia de la Rio de la Plata 483
Bătălia de la Țarițin 377
Bătălia deșertului 372
Bătălia de vară de la Osaka 428
Bătălia din Anglia 368
Bătălia din Havai și Malaiezia 429
Bătălia din Rusia 368
Bătălia Ucrainei 377
Batalionul 355
Batalionul de coate-goale 504
Batchelors party 526
Battle (The) (Griffith) 109
Battle cry of Peace 133
Battle ground 405
Battle of sexes (The) 224
Beau Serge (Le) 480
Beauté du diable (La) (vezi Frumusețea diavolului) 399
Bébé 83
Bécassette 323
Becky-Sharp 276
Behind the Screen (Charlot) 143, 145
Be gone dull care 461
Bel Ami (Forst) 357
Bel Ami (Daquin) 477
Bell, Graham 365
Belle dame sans merçi (La) 182
Belle Equipe (La 298,) 299, 300
Belle et la Bête (La) (Pathé) 46
Belle et la Bête (La) (Cocteau) 397
Belle Nivernaise (La) 183
Belles de Nuit (vezi Frumoasele nopții) 476
Belle of Saint-Mary (The) 368

Ben Cu 562
Bengali (vezi Cei trei lăncieri din Bengal) 275
Benghazi 388
Ben Hur (Kalem) 104, 105, 225, 233
Ben Hur (Niblo) 204, 209, 211
Berg des Schicksals (Der) 259
Bergère et le Ramoneur (La) 464
Berlin, die Symphonie einer Grossstadt 214
Bernard l'Hermite (Le) 316
Best years of our life (The) 43,399
Bestia (vezi Dr. Jeckyl and Mr. Hyde)
Bestia umană (vezi La Bête humaine) 301, 308
Bête humaine (La) (vezi Bestia umană 301, 308
Betty Boop (d.a.) (serie) 324
Between Showers (Charlot) 120
Beznă în amiaza mare 432
Bharat-Ki-Beti 360
Bicaz cota, 513
Biche au Bois (La) 57
Bidone (Il) 472
Big House 272
Big Parade 225, 231, 240
Bijoutiers du Clair de Lune (Les) 480
Bim 482
Biraj Bahu 566
Birth of a Nation (The) 127, 128, 137
Biserica și orgile 223, 224, 353
Blackbird (The) 231
Blackboard Jungle 526
Blackmail 348
Blaue Engel (Der) 216, 262, 263, 276, 281, 292
Blaue Licht (Das) (vezi Lumina Albastră) 260
Blé en herbe (Le) 477
Bled (Le) 213
Blestemații (Molander) 149
Blind husbands 232
Blinkity Blank 461
Blithe Spirit (vezi Abracadabra) 373
Blocus 259
Blonda explozivă (Oh! for a Man) 530
Blonda și cu mine 530
Blouses blanches (Les) 84
Blue Blaze Rawden 135
Blue Gardenia. (Femeia cu garoafa)
Bocal de poissons rouges (Le) 16
Bogdan Hmelnițki 345, 411
Boireau (serie) 74
Bon bock (Un) 11
Bongolo 496
Bonjour tristesse 528
Boomerang 402
Boto polish (vezi Micul lustragiu) 566
Borgia 101
Borinage 317, 318
Boris Godunov 487
Boubouroche 81
Bouclette 178
Boudu sauvé des eaux 292
Boule-de-Suif 386
Bout-de-Zan 105
Boy 351
Brahmane et le Papillon (Le) 35
Branding v. Les Brisants
Braves gens (Les) 82
Breack the news 349
Brennende Acker (Der) (vezi Ogorul în flăcări) 165
Breughel 513
Brève vision (Une) 465
Bricheta 466
Bridge on the River Kwai (The) 484
Brief encounter (vezi Scurtă întîlnire) 373, 407
Brière (La) 175
Bringing up Baby (vezi Leopardul Suzanei) 273, 278
Brisants (Les) 317
Brodway Melody 250
Broken blossom (The) 142, 186
Browning version 407
Brug (De) 317
Brûleuses d'herbes 16
Brumes d'automne 220
Brutarul Împăratului 517
Brute Force 402
Brute humaine (La) 81
Bryggeren Datter 87
Büchse der Pandora (Die) 258
București, oraș înflorit 514
Bucuriile familiei 269
Buenos Aires, oraș de vis 359
Bufonii regelui 403

Bugambilla 533
Bulgaria veselă 506
Bulgarul este un mare crai 506
Bunicul salvat de un orfan 435
Bunicul și sfecla 462
Buntkarierten 415
Bun venit Dl. Marshall 500
Buveur (Le) 11
Bwana Devil 453

Cabinetul D-rului Caligari 159—162, 168, 186, 256
Cabiria (Piero Fosco) 97, 126, 140, 141, 166, 247, 394
Cable ship 287, 319
Caccia tragica 391, 469
Cadavrul viu 201
Cadavrul viu (japonez) 426
Căderea Berlinului 377, 412
Căderea liniei Mannerheim 376
Căderea Romanovilor 191
Căderea Sevastopolului 188
Cadet Roussel 462
Cadoul 462
Cadranul de aur 100
Caduta de Troia 96
Căderea Romei 95
Căi rătăcite (vezi Les Inconnus dans la maison) 382
Caicara 540
Caïn 316
Cake-Walk infernal (Le) 35
Calabuch 499
Călătorie în Congo 578
Călătorie în preistorie 463
Călătorie în Țara Fricii 364
Călătorie interplanetară 323
Călătorie la Tilfield 484
Călătorie spre Arctică 36
Călătorie spre Vest 467
Cal bun care nu se poticnește niciodată (Un) 193
Calea cea mare 191
Caleta Olvidada 543
Calino, 78, 103
Call of the road 347
Calle mayor (vezi Strada Mare) 501
Calul de mare (vezi L'Hippocampe)
Calvarul 489
Cămașa de foc 505
Cambrioleur sur les Toits (Le) 29
Camera cu despărțitură de lemn 555
Cameraman (The) 231
Camille (vezi Dama cu Camelii)
Camoëns 502
Campion fără cunună 533
Campionul răzbunării 427
Canard en Ciné (Le) 323
Canaris 520
Cançao da Terra (A) 502
Cangaceiro (O) 539, 540
Canh dong ma 561
Canto de Saudade 538
Canto do mar (O) 540
Capătul pămîntului 183
Căpcăunul Atenei 504
Capitaine Fracasse (Le) 213
Căpitanul galben 357
Capitala aurului 460
Căpitanul de Köpenick 520
Căpitanul de poștă 201
Căpitanul din Colonia 519
Căpitanul Hornblower 550
Capitala aurului 462
Capitularea Port-Arthurului 425
Caporalul 359
Cappello a tre punte (Il) 353
Captive Heart 409
Capul izolat 514
Caramel 323
Careta social (La) 537
Cargo from Jamaica 319
Carmen (Charlot) 143
Carmen (Feyder) 218
Carmen (C. B. de Mille) 381
Carmen (Ch. Jaque) 381
Carmen (Lubitsch) 157
Carmen (Reiniger) 324
Carmen (W. Fox) 133
Carmen din Klondyke 135
Carnaval des vérités (Le) 178
Carnavalul zeilor (Something of value) 526, 580
Carnea 361
Carnea diabolică (vezi Flesh and the Devil)
Carnet de bal 303, 304, 371
Carnets de plongée 482
Carol al XII-lea 153
Caroline chérie 474

Carribeana (La) 536
Carrosse d'or (Le) 476
Carroussel (doc.) 20
Carry on Sergeant 547
Cartier fără soare 552
Carul de lut 442
Caruselul 516
Cas du Dr. Laurent (Le) (vezi Cazul D-rului Laurent)
Casa 466
Casa amintirilor 360
Casa din Vale (vezi How green was my Valley)
Casa din zăpadă 337
Casa de pe strada noastră 513
Casa fără uși și ferestre 92
Casa împresurată 150
Casa în care locuiesc 488
Casa îngerului 542
Casa misterului 189
Casa mult visată 403
Casă pentru doamne singure 421
Casa Ratanapum 563
Casa tatălui meu 571
Casablanca 367
Casanova 190
Ca să-și cîștige existența 119
Căsătoria 553
Căsătorie în automobil 42
Căsătorie în umbră 415
Căsătoria lui Juju 153
Cas du Dr. Laurent (Le) (vezi Cazul D-rului Laurent) 475
Casque d'Or 475
Casse-pieds (Les) 397
Casta de Robles 537
Castele singuratice 514
Castillo soldado de la Ley 546
Cat and the Canary (The) 239
Catastrophe de la Martinique 49
Catastrofă pricinuită de grizù (O) 42
Cățelușul și pisicuța 463
Caught in a Cabaret (Charlot) 120
Cavalcada 274, 349
Cavalcada circului 542
Cavalcada fantastică (vezi Stage Coach)
Cavalcada morții 99
Cavalerul stelei de aur 413
Cavalleria Rusticana 353
Caverne maudite (La) 34
Cavi 446
Cazacii din Cuban 413
Cazul D-rului Laurent (vezi Le Cas du Dr. Laurent) 475
Cazul Rumeanțiev 487
Ceartă într-o spălătorie chinezească 14
Ceasornicul spart 149
Ceasul 439
Ceapaiev 338, 340
Cecila Valdes 537
Ceea ce ne încurcă 557
Cei de jos 358
Cei de pe mare (vezi In hich we serve)
Cei doi călugări 358
Cei mari și cei mici 515
Cei patru cavaleri ai Apocalipsului 225
Cei patru draci (Nordisk) 93
Cei patru draci (vezi Four devils) (Murnau)
Cei patruzeci și șapte Ronini 426, 428
Cele patrusute de milioane (Ivens) 318
Cei șapte viteji 342
Cei șapte samurai 431, 552
Cei trei lăncieri din Bengal (vezi Bengali)
Cei trei mușchetari (Ince) 136
Cei trei purceluși (vezi The three little pigs-Disney) 293
Cei treisprezece 343
Cei de pe Vistula 356
Cela s'appelle l'Aurore 534
Cel care arată umbrele 162
Cel care nu s-a mai întors 445
Celebric Hotel 114
Cele două orfeline (vezi Orphans of the Storm)
Cele nouă degete 93
Cele patru fiice ale D-rului March (vezi Little Women)
Cele patru hornuri 433
Cele patru pene (vezi Four Feathers)
Cele șapte arte 512
Cel mai bun film al lui Thomas Graal 151
Celuloza 517
Cendrillon (Méliès) 31, 59
Cendrillon (Capellani) 79
Cent dollars mort ou vif 82
Cenușăreasa (vezi Cinderella Disney)
Cenușe 427
Cenușe și diamant 518

Cercul soarelui 427
Cer fără stele 520
Cerro dos enforçados 502
Cerul în flăcări 429
Cerul infernului 574
Cerul roşu al Amurgului 427
Cesar 296
Ce se vede printr-un telescop 39
Ceux du rail 385
Ce va fi mîine (vezi Things to come)
Champagne-Galoppen 356
Chang 314
Chapeau de paille d'Italie (Un) 219, 245, 248, 289
Chaperon rouge (Le) 31
Charcuterie mécanique (La) 18
Charette fantôme (La) (vezi Moartea obosită) 304
Charmes de l'existence (Les) 481
Charpentier (Le) 16
Chat Botté (Le) 53
Chat Botté (Le) (Capellani) 79
Cheat (The) 99, 126, 127
Chemare la arme 43
Cheile împărăţiei (vezi Keys of the Kingdom)
Chestiunea rusă 413
Chevalier sans armure 303
Chien andalou (Un) 209, 210, 211
Chien de Montargis (Le) 81
Chienne (La) 292, 298
Chipul 491
Chotard et Cie 292
Christ marchant sur les eaux 35
Christmas cards 327
Christmas in July 369
Christofor Columb 328
Christus 99
Chronaca dei poveri amanti (vezi Cronica amanţilor săraci) 470
Chrysanthème rouge (Le) 84
Chu-Chin-chow 347
Chute de la maison Usher (La) 183
Ciel est à vous (Le) 384
Cigarette (La) 182
Cincilea dans de Brahms (Al) 212
Cînd cad măştile 88
Cînd dragostea porunceşte 153
Cînd înfloresc cîmpiile 421
Cînd Lee se va preda 135
Cînd Mexico doarme 359
Cinderella (Smith) 38
Cinderella (Disney) 459
Cine l-a ucis pe Moş Crăciun (vezi L'Assassinat du Père Noël)
Cinq gentlemens maudits 299
Cîntăreaţa Hon Meu-Dan 435
Cîntăreţul de Jazz 241, 250, 251, 331
Cîntec de leagăn 334
Cîntecul eroilor (sau Komsomol) 317
Cîntecul filaturii 553
Cîntecul fluviilor 519
Cîntecul pescarului 436
Cîntecul preriei 462
Cîntecul prizonierului 258
Cîntecul omului 505
Cioburi 166
Ciocîrlia 513
Circul (Troika) 344, 463
Circus (The) 228
Ciske de rat 494
Cita con el destino 543
Citadel (The) (Citadela) 276
Citadela sfărîmată 511
Citizen Kane 241, 301, 363, 370
City girl 240
City lights (Charlot) (vezi Luminile oraşului) 269, 270, 472
City Streets 275
Ciudată căsătorie 418
Ciulinii Bărăganului 477, 511
Ciuleandra 508
Ciumă la Florenţa 158, 168
Civilisation 133, 135, 136
Civilisation à travers les âges (La) 58
Cizmarul din Paris 337
Clandestin 24 de ore 430
Clansman (The) 127
Cleptomana 65
Cloak and daggers 371
Clown et ses chiens (Le) (prima banda a lui Reynaud) 11
Clubul amatorilor 426
Clubul blazaţilor 93
Coalface 320
Coconuts 269
Coco (serie Fleischer) 324
Cocu magnifique (Le) (vezi Magnificul încornorat) 496
Coeur de l'orage (Au) 482
Coeur de tzigane 112
Coeur fidèle 183, 186, 213

Coffret de Jade (Le) 174
Cohen la Coney Island 117
Colette 481
Colina 24 nu răspunde 571
Collier vivant (Le) 83
Colpo di pistola (Un) 388
Colț alb 414
Come on and get it 283
Comic faces 37
Comicos 501
Commune (La) 481
Comoara 418
Comoara lui Arne 151, 152, 153
Comoara din Insula Păsărilor 463
Comoara din Sierra Madre 402
Complotul condamnaților 489
Compoziție în albastru 212
Compozitorul Erker 516
Compozitorul Glinka 486
Comprador de Fazenda (O) 539
Comrade X 277
Comtesse noire (La) 81
Concert de flaut la Sans-Souci 265
Condamnat la moarte a evadat (Un) (vezi Un condamné à mort s'est échappé)
Condamné à mort s'est échappé (Un) 478
Condicuța galbenă 201
Condotierul 353
Confidential report (vezi Mr. Arkadin) 531
Confetti 89
Conform legii 197
Congresul dansează 259
Congresul zeilor 415
Conjurația lui Iuliu Cezar 99
Consiliul zeilor 415
Conștiința 417
Conștiința răzbunătoare (Avengible conscience) 140
Constrîns la anarhie (Goaded to anarchy) 62
Construire un feu 456
Contact 319
Contele de Monte-Christo (Selig) 104
Contele de Monte-Christo (Persons și Boggs) 104
Contele de Monte-Christo 220
Contesa cu picioarele goale 528
Contesa Azzura 100
Contesa Maria 351
Contra-plan (sau Rușinea) 336, 337
Contrôleur des Waggons-Lits (Le) 81
Copiii de la stupi 431
Copiii Atenei 502
Copiii din Hiroșima 432
Copiii lui Hitler 367
Copiii, o mamă și un general 520
Copiii pierduți 517
Copilul-soț 441
Copilăria mea (a lui Gorki) 344, 378
Copilașul incomod 62
Coquille et le Clergyman (La) 209
Corabia 96
Corbeau (Le) (vezi Scrisori anonime) 382, 384, 528
Corner in wheat 107
Coroana de fier (vezi Corona di ferro) 353
Corona di ferro 388
Corsaires du Bois de Boulogne (Les) 479
Corsicans brothers 37, 75
Cortiço (O) 538
Cotitura cea mare 378, 486
Cottage on Dartmoor (A) 348
Coucher de la mariée (Le) 23
Count (The) 143
Coup de fusil (Le) 79
Coupable (Le) 77
Courier de Lyon (Le) 79
Couronnement du Tsar Nicolas II 20
Course à la perruque (La) 55
Course aux potirons (La) 113, 322
Course aux sergents de ville (La) 113
Courte-tête 479
Cousins (Les) 480
Covered Wagon (The) 225
Crabes et crevettes 316
Crainquebille 217, 218, 296
Crazy Cat (The) 324
Creasta în flăcări (O) 502
Crescătorie model (O) 514
Crimă la ora 3 (Saslavsky) 360
Crima din Banhaos 360
Crimă și pedeapsă 380
Crime de M. Lange (Le) 298, 300
Crime et châtiment (P. Chenal) 293
Crime and punishement (Sternberg) 277
Crime does'nt pay 321
Crime without passion 275
Crimele lui Diego Alves 352

Criminalii printre noi (vezi Mörder unter uns)
Crin blanc 482
Crinul din Brokklyn 402
Crinul pătat 555
Cristofor Columb 326, 327
Criza (Bergman) 421
Croisière jaune (La) 315
Croisière noire (La) 175, 315, 578
Cronica amanţilor săraci (vezi Chronaca dei poveri amanti) 470
Cronica unei iubiri 470
Cross of Lorraine (The) 367
Crossfire 403
Crowd (The) 240, 241
Crucişătorul Potemkin 140, 188, 193, 334
Cruzimi în largul mării 42
Cruzimile mării 484
Cuando muere la illusion 536
Cucerirea aurului 133
Cucerirea Constantinopolului 505
Cucerirea Munţilor Huaşan 553
Cucerirea Polului 37, 57, 59
Cucerirea Sevastopolului 188
Cu cît om fi mai mulţi nebuni 369
Cuiul moartei 93
Cul-de-jatte (Le) 18
Culesul hameiului 44
Cumbres Borrascosas 534
Cumetrele vesele din Riazan (Satul păcatului) 201, 331
Curcubeul 378
Cure (The) (Charlot) 143
Curg apele tulburi (vezi Las aguas bajan turbias)
Curierul din Ankara 505
Curtea noastră 488
Cutia cu muzicuţă 459
Cuţitul cel mare 526
Cu turmele sălbatice 414
Cuvîntul 232

Dac-ar şti împăratul 295
Dacă toţi tinerii din lume (vezi Si tous les gars du monde) 475
Dafnis şi Cloe 503
Dahab 574
Dahicar 444
Daiman fi Qalbi 573
Dakeşe sefid 569
D-ale Carnavalului 511
Dama cu camelii 75
Dama cu camelii 87
Dama de Pică 407
Dama de la Maxim (La Dame de chez Maxim's) 348
Dama Duende (La) 541
Damaged goods 125
Dames du Bois de Boulogne (Les) 381
Damnation de Faust (La) 57
Dan nu ştie ce să facă 572
Danka 507
Danses serpentines 24
Danseuse microscopique (La) 35
Dansul craniului 426
Dansul morţii 88
Dantele 201
Danton 158
Daphnie (La) 316
Dărîmarea unui zid 16, 21
David Beck 345
David Copperfield 275, 356
David Golder 299
Davy Crockett 460
Dawn (Miss Cavell) 348
Dawn patrol 273
Day from a Collier's life (A) 42
Day's pleasure (A) (Charlot) 146
Dead End (vezi Periferie) 284
Dead of night 407
Death of a salesman 524
Débarquement des congressistes (Le) 17, 18
Dealuri abrupte 488
De cealaltă parte a străzii 258
Débuts d'un patineur (Les) 114
De ce a făcut ea asta? 428
De ce cioara e neagră 467
Dédé d'Anvers 397
De doi bani speranţă 472
Défense du drapeau (La) 20
Defunctul recalcitrant 369
Dejeuner de Bébé (Le) 16
De la iesle la cruce 105
De la munte la vale 360
Demoiselle des P.T.T. (La) 84
Démolition d'un mur (La) 15
Demonul aurit 426
Den Starkaste 419
De Naede Faergen 423

Den unsyngle haer 423
Dentellière (La) 84
Departe de Moscova 413
Départs 395
De pokkers unger (Dracii de copii) 423
Deputatul de Baltica 341
De rasă aztecă 232
Dernier atout (Le) 383
Dernier des hommes (Le) v. Der letzte Mann
Dernier des six (Le) (vezi Au fost șase) 382
Dernier millardaire (Le) 291
Dernier Tournant (Le) 293
Dernière nuit du condamné (La) 47
Dernières cartouches (Les) 20
Dernières vacances (Les) 396
Désastres de la guerre (Les) (sau Goya) 481
Descobrimento do Brasil (La) 361
Desfășurarea 510
Deshabillé de la mondaine (Le) 22
Deșertul viu 460
Design for living (Trei și una) 277
Desire under the Olms 526
Dessinateurs express 24
Destinație Tokio 38, 366
Destinul femeilor 415
Destinul lui Marina 488
Det brändende spörgsmal 423
Detectivul lui Dumnezeu 484
Det gaelder dum frihed 423
Det gaelder os alle 423
Det regnar pa van Karlek 421
Det sjunde inseglet 491
Detective story 400
Deutsche Panzer 216
Deux-cent-mille lieues sous les mers (Méliès) 59
Deux orphelines (Les) 81
Deux timides (Les) 219
Deux Août 1914 (Le) 117
Devdas 566
Devil's passkey (The) 232
De Witte 496
Dezertorul (Zecca) 55
Dezertorul 333
Dezrădăcinații 446
Dharti che Lal 445
Dhati Mata 445
Diable au coeur (Le) 180
Diable au corps (Le) 394
Diaboliques (Les) 475
Diary of a chambermaid (The) 371
Dibuk 572
Dictatorul (vezi The Great Dictator) 147
Dies Irae (Vredensdag) 150
Dieu créa la femme 480
Dimineața în oraș 436
Dimineața la familia Ozone 430
Dincolo de moarte 351
Dincolo de prăpastie 88
Dinner at eight (vezi Dineu la ora opt) 275
Dirijabilul și dragostea 463
Dishonoured 277
Dispariția unei doamne 25
Disparus de Saint-Agyl (Les) 307
Distinto amanecer 533
Distrugerea Cartaginei 99
Ditte Menneskebarn 423
Dix femmes pour un mari 55, 66
Dixième Symphonie (La) 176
Djamila Algeriana 574
Doamna Curie 365
Doamna Loretto 449
Doamna supărării 152
Doamna Szabo 418
Doamnă și soție 428
Do Bigha zamin 448, 566
Docks of New-York (The) 238, 305
Dodsworth 283
Dog's life (A) (Charlot) 146
Doi țărani 516
Dokhtare bal havace 568
Dokhtare Lor 568
Dokhtare farari (vezi Premier rendez-vous) 568
Dollar dance (des. anim.) 461
Dolly of the Dailies 124
Domnișoara Julia 420
Dom-șoara Mitralietă 405
Domnișoara și derbedeul 189
Domnul Puntila și valetul său Matti 521
Domnul Prokuk 463
Domnul Tadeusz 356
Donald și Pluto 326
Don Juan (Capellani) 79
Don Juan (L'Herbier) 179
Don Juan (Warner) 244
Don Juan (W. Kolm Veltee) 521

Don Pielro caruso 100
Don Quijotte 498
Don Quichotte (Kozînțev) 486
Don Quichotte (Pabst) 239, 264, 268, 297
Donzoko (vezi Azilul de noapte) 552
Dorothy's dream 42
Dosa tak berampun 560
Dossier noir (Le) 475
Două frunze și un mugur 448
Două lozuri 510
Douăzeci de mii de leghe sub mări (Mac Cutcheon) 66
Douăzeci de mii de leghe sub mări (d. animat) 459
Douăzeci și patru de ochi 433
Douăzeci și patru de ore de război în U.R.S.S. 192, 375, 376
Double amour (Le) 183
Double indemnity 368
Douce 381
Douro Faina Fluvial 352
Douzaine d'oeufs frais (Une) 111
Dr. Colton anesteziază cu gaz și scoate o măsea (In the dentist's chair) 14
Dr. Ehrlich 365
Dr. Gar el Hama 88
Dr. Jeckyll and Mr. Hyde (vezi Bestia) 275
Dr. Kotnis 445
Dr. Louise 548
Dr. Mabuse der Spieler 169
Dr. Wassel 366
Dracii din Guadalcanal 525
Dracul la Sofia 503
Dracul pe resort 462
Dracula 274
Dragostea 427
Dragostea cea mare 888
Dragoste de dansatoare 87
Dragoste de duminică (O) 517
Drăguța nr. 1 111
Drama din Shanghai 264
Dreamland 485
Dream of a rarebit friend 64
Dreams that money can buy 213
Drei Groschenoper 260, 349
Drei von der Tankstelle (Die) 259
Drifters 318
Drôle de drame 305
Drums of love 224
Drumul însîngerat 515
Drumul mare 436
Drumul speranței 394
Drumul spre culmi 519
Ddrumul spre paradis 521
Drumul spre stele (A matter of life and Death) 407
Drumul vieții 336, 391
Drumuri în cruce (v. Jujiro) 427
Duc de Guise (Le) 20
Duel cu moartea 520
Duel in the sun 276
Duero, Faena Fluvial 352
Dumbo 329
Duminică de august 394
Duminica neagră 201
Duminicile veșnic plouă 409
Dunia na Mane 444
După despărțirea noastră 428
Dura Lex 196
Durbar de Delhi 63
Dushman 445
Dușmanul poporului 430
Du Skal aere din Hustru 223, 246

Easy living (vezi Viața ușoară) 278, 279
Easy street (Charlot) 143, 144
Eaux glacées du Calcul égoiste (Les) 211
Ecaterina cea Mare 158
Echinox 515
Echipajul 230
École buissonnière (L') 475
Ecole des femmes 396
Edge of the world (The) (v. Muchia Lumii) 373
Edison 365
Efluvii mortale 449
Ehrlich, Dr. 365
E greu să fii bărbat 437
Eisenstein la Mexico 334
Eisenstein's mexican Films, episodes for study 334
Ekulak 356
El (v. Laoho de Sueño)
El Aamel 451
El Azima 450
El Boassa 450
El Sombreron 536

Eldorado 178, 184
Eléna et les hommes 476
Elephant boy 319
Elokuu 493
Elstree calling 350
El Suk el Sawda 450
Emak Bakia 208
Embun 560
Emigranta 91
Emil și detectivii (Emil und die Detektiven) 263, 409
En cas de malheur 477
En kluven Varld 422
En rade 213,319
Enamorada 533
Endstationliebe 521
Enfant de Paris (L') 84
Enfant Prodigue (L') 48, 79
Enfants du Paradis (Les) (vezi Oameni și Măști) 381
Englandsfarene 494
Enoch Arden 110
Enough to eat 319
En rade 213, 321
Ensayo de un crimen 534
Enșudat el fuad 449
Entr'acte 206, 207, 214
Entuziasm 1931 (v. Simfonia Dombasului)
Epilog 416
Episodul mării 393
Epouvantail (L') 464
Equateur aux cents visages (L') 497
Eram un prizonier 409
Eroi fără glorie 360
Eroii din Șipka (v. Oameni în război) 486
Eroi și eroine 440
Eroica 416, 518
Erotikon 354
Eroul Gongor 558
Erupția 511
Eruption du Mont Pélé 35, 49
Esa pareja feliz 500
Escadrila 499
Eskimo 313
Escamotage d'une Dame (L') 25
Escadronul alb 353
Escarpolette tragique (L') 81
Espaldas Mojadas (Las) 535
Espions (Les) 475
Espoir (L') 385
Esther 81
Estrela de Manha 539
Eternel retour (L') 380, 384
Eternuement de Fred Ott (L') 13
Etoile de mer (L') 209
Etrange Monsieur Victor (L') 307, 383
Etroit mousquetaire (L') 117
Ett Brott 419
Ettore Fieramosca 352
Eureka Stockade 549
Europa 51 469
Eva 528
Evadarea unui pușcăriaș 42
Evadés (Les) (Evadații) 475
Evangelina 547
Every day except Christmas 485
Every mile a stone 571
Evreul Süss (vezi Der Jude Süss 276, 416)
Exciting night (One) 224
Ex convict 66
Execuția lui Dorrego 359
Exodul 372
Expediția Papanin 315
Expediția Scott la Polul Sud 311, 315
Expediția Shakelton 312
Explosion du cuirassé „Maine" en rade de la Havane 30
Expresul albastru (vezi Trenul mongol) 201, 344
Expresul Extrem-Orient 410
Expulzare 42
Extaz 354
Extravagantul Mr. Deeds (vezi Mr. Deeds goes to town) 279

Fabiola 394
Fabula dragostelor mele 361
Facerea lumii (Hofman — d. anim.) 463
Făclia sub obroc 96
Făgăduinți zdrobite 564
Fait-divers 209
Falbalas 383
Fallen Idol (The) 408
Falsa liră sterlină 504
Familia Jurbinilor 487
Familia Schmidt 491—492
Fanfan la Tulipe 475

Fangelse 421
Fanny 296
Fantaisie de millardaire 84
Fantasia 329
Fantasmagorie 322
Fantezia 1900 463
Fantoches 322
Fantômas (serie) 84, 85, 123, 168, 187 336
Fantome de vînzare (vezi Ghost goes west) 349, 371
Fantôme du Moulin-Rouge (Le) 207
Fără bani nu te poți război 427
Fărîmă a imperiului (O) (sau Omul care și-a pierdut memoria) 337
Farces de Satan (Les) 46
Farewell to arms 276
Farrebique 394
Fata din munți 141
Fata ascunsă în munți 426
Fata feroviarului 87
Fata cu părul alb 440
Fata cu vulturul 521
Fata cu zambile 419
Fată de proletar 88
Fata de la turbieră 148
Fata din casa de lîngă iaz 505
Fata din mlaștini 394
Fata din munți 141
Față în față cu viața 537
Fata în negru 504
Fata satului din munți 419
Fata studenților 153
Fatima, terra de fe 502
Faust (Méliès) 57
Faust (L' Herbier) 178
Faust (Murnau) 167
Faust (Smith) 38
Faust et Margueritte 25
Favelo dos meus amores 361
Fecioara din Orléans 92
Fecioarele din Kutna Hora 355
Febra aftoasă 514
Fedora 99
Fedra 500
Fée Carabosse (La) 58
Felix broscoiul 324
Felix cotoiul (Felix le chat) 324
Femeia bărbier 38
Femeia X 88, 504
Femeia cu biciul 443
Femeia cu garoafa 371
Femeia cu portretul (vezi The Woman in the Window) 371
Femeia din Lună 171
Femeia divină 231
Femeie 361
Femeie pornește la drum (O) 418
Femeie umblă singură pe pămînt (O) 432
Femeile din Seiseku 427
Femme de nulle part (La) 181
Femme disparait (Une) 497
Femme du Boulanger (La) (vezi Nevasta brutarului) 297
Feroviarul (vezi Il Ferroviere) 473
Ferroviere (Il) 473
Festival Atlantic 267
Fête espagnole 180
Feu Mathias Pascal (L'Herbier) 180
Fiddle Dee 461
Fidelio 521
Fièvre 181, 213
Fièvre de l'or (La) 80
Fiica fîntînarului (vezi La fille du Puisatier) 297
Fiica lui Jorio 96
Fiica pașei 450
Fiicele Chinei 440, 554
Fii un trandafir, soția mea 428
File din cartea lui Satan 91
Filfizonii parcului 351
Fille du puisatier (v. Fiica fîntînarului) 297
Fille de l'eau (La) 209
Finanțele Marelui-Duce 166
Fireman (The) (Charlot) 143
Fin du jour (La) 304
Fin du Monde (La) 186
Fires were started 372
Firdusi 568
Fiul Chinei 437
Fiul dragonului 366
Fiul Mongoliei 345, 558
Fiul Nilului 574
Fiul risipitor 80
Five graves to Cairo 366 (vezi Spionaj în deșert)
Flăcările cărnii 444
Flag Lieutenent (The) 348
Flame of New-Orléans (The) (vezi Frumoasa din New-Orléans) 371

Flautul fermecat 505
Flebus (desen animat) 461
Flesh and Fantasy (v. Femeia cu garoafa)
Flesh and the Devil (vezi Carnea diabolică) 321
Fleuve (Le) 476
Flickan och Djavulen 421
Flip broscoiul 324
Floare printre ruine (O) 133
Floarea cu şapte petale 465
Floarea de piatră 410
Floor walker (The) (Charlot) 143
Flor Silvestre 533
Florabela 326
Florile de cireş în nori 433
Flying leathernecks 525
Foc sub cenuşă 360
Focul 100
Folie du Dr. Tube (La) 176
Font-aux-Câbres 499
Fool there was (A) 126
Foolish wives 232, 233
Footpath (vezi Sharhandri) 441
For love of gold 106
Forbiden Paradise 236
Forçats d'honneur 496
Foreign correspondent 370
Forever Ambre 405, 528
Forfaiture 99, 126
Forgeron (Le) 16
Forgerons 25
Forgotten village 571
Fort Apache 526
Forţă şi frumuseţe 315
Forty second street (str. 42) 268
Fotografia unei fantome, v. Photographying a ghost 38
Four devils (The) (Murnau) (vezi Cei patru draci) 240
Four Feathers (vezi Cele patru pene) 347
Fra Piazza del Popolo 356
Franţa nemuritoare (La France immortelle) 309
Frankenstein 277
Fraţii corsiani 38, 77
Fraţii Dinamită 466
Fraţii Karamazov (Turjanski) 188
Fraţii Karamazov 526
Fräulein Doktor 264
Fräulein Julie 36
Fredericus Rex 158
French Cancan 476
French line 454
Frères Bourquinquant (Les) 398
Fresh man (The) 228
Freudlosegasse (Die) 256, 257
Freundschaft siegt (v. Prietenia va învinge) 519
Frieda (sau Lampa albastră) 409
Frigurile şahului 196
From Cap to Cairo 311
From here to eternity 524
Fromont jeune et Riesler ainé (Fromont tînărul şi Riesler fratele mai mare) 157
Frontieră (La) 558
Frontiera furată 417
Front Page 273
Frumoasa din New-Orléans (vezi The Flame of New-Orléans) 371
Frumoasa din Pădurea adormită 338
Frumoasa din Pădurea adormită (Disney) 458
Frumoasă-i ţara mea 573
Frumoasele nopţii (vezi Belles de nuit) 476
Frumuseţea diavolului (vezi La beauté du diable)
Fuga 212, 360
Fugă în Franţa 404
Fugarul 438
Fugitive (The) 400
Fumeurs d'opium 14
Fu Mattia Pascal (Il) (Chenal) 353
Fumée noire 180
Fundătura 360
Funeraliile lui O. Donavan Rossa, Sinn Feiner 522
Funia (v. The Rope)
Funy face 322
Furia Insulelor 554
Furt îndrăzneţ ziua în amiaza mare 41
Furtul răţoiului mandarin 434
Furtuna 343
Furtuna (Zoltan Fabri) 516
Furtună în Munţii Hakoné 432
Furtună la graniţă 438
Furtunile sufletului 99

Furtunile vieții 87
Fury 285

Gail el ghedid (El) 451
Galcentoni (Die) 355
Ganga Bruta 361
Gardien du Phare (Le) 219
Garnizoana nemuritoare 486
Gattegutter 494
Gaz mortels (Les) 176
Geheimnisse einer Seele 257
General died at down (The) 273
Generalul San Martin la Mendoza 362
Generație 518
Geneviève 175
Geniul răului 537
Genoveva (H. Cornelius) 409, 484
Gens du voyage 303
Gentlemen's agreement 402
Genuine (vezi Rose Berndt) 161
Géo le mystérieux 180
Germania, anno zero 391
Germinal 81
Gertie, dinozaurul (d. anim.) 322
Gerusalemme liberata 95
Gervaise 478
Geseschnichnaeter (Die) 497
Gestes du repas 496
Ghadet el Sahara 449
Gheara (serial) 125
Gheișa 425
Gheorghe Sakaze 378
Ghetoul Terezin 417
Ghost-goes West (The) (vezi Fantome de vînzare) 349, 371
G. I. Joe 367
Giacomo idealistul 388
Giarabub 388
Gigi 397
Gilda 404
Gîndacul de Colorado 514
Gingishan 438, 556
Gioconda 96
Giorni d'amore 469
Giotto 480
Girl in every port (A) 241
La Gitane 84
Gitanos et Papillons 464—465
Giulio Cesare 96
Glace à trois faces (La) 183
Glomsdalebruden 49[illegible]
Glonte în inimă (Un) 450
Glorious adventure (The) 347
Goană nebună cu automobilul prin Picadilly Circus 36
Goana după aur (vezi The gold rush) 227, 228, 238
Goddess (The) 526
Godles Girl (The) 224
Godzilla 434
Goëmons 482
Goha 575
Going my way 368
Golanul cavaler 569
Gold diggers 268, 269, 272
Gold rush (The) (vezi Goana după aur) 227, 228, 238
Golem 92, 161
Golem (Le) (Duvivier) 300
Golemul 162
Golgotha 299
Golpe de suerte (Un) 537
Gone with the Wind (Pe aripile vîntului) 128, 129, 130
Good bye Mr. Chips (vezi Adio Mr. Chips) 350
Gösta Berlings saga 152
Goupi, mains rouges 383
Graham Bell 365
Gran Casino 533
Grand jeu (Le) 295, 299
Grand Ma'sreading glass 39
Grand patron (Un) 479
Grande grève des mineurs (La) 482
Grande Illusion (La) (vezi Iluzia cea Mare) 300, 301
Grande pastorale (La) 385
Grande pêche (La) 482
Grande vie (La) (v. Viața pe picior mare) 572
Grandes maneuvres (Les) (vezi Marile manevre) 477
Grănicerii din Texas (vezi Texas Rangers) 276
Grapes of Wrath (The) 282
Grass 314
Grasshopper and the ant (The) (vezi Greierele și furnica) 326
Great Dictator (The) (vezi Dictatorul) 147, 270, 530

Great Expectations (vezi Marile Speranțe) 407, 356
Great Mac Ginty (The) 369
Great train robbery 65, 69
Great Waltz (The) (v. Toute la ville danse) 304
Greed 233, 235
Green pastures 274
Greierele 487
Greierele și furnica (vezi The grasshopper and the ant) 326
Grenatier Roland (Il) 353
Grenouilles qui demandent un Roi (Les) 323
Greșeala unui tată 88
Greva (lui Vertov) 193
Greva (Sjöstrom) 148
Grève (La) (Pathé, Zecca) 54, 170
Grève des forgerons (La) 79
Gribiche 218
Grigorescu 513
Guarani (O) 360
Gubbiah 515
Guerra gaucha (La) 541
Guendolina 472
Guernica 480
Gueule d'amour 383
Gulliver (Méliès) 28,31
Gulliver (Ptușko) 465, 487
Gun in hand (A) 402
Gunnar hedes saga 152
Gunlan 567
Gyclarnas afton 491

Haceldama (sau Le Prix du sang) 299
Hadiet el Hom 450
Hadji Aga 568
Hadret el Mohtaram 574
Haevnens nat 153
Hăituiala 409
Hakemek iek Rauzeh 569
Hakushi 434
Halbă de bere (O) 517
Half's Button 347
Hallelujah 251
Hallucinations du Baron de Münchhausen 59
Hamlet 408
Hamlet (L. Olivier) 408, 484
Hamlet Prinț al Danemarcei 87
Hamrahi 445
Hamstad 421
Handling ships 465
Hangmen also die (The) 367
Hanka 516
Hans Westmar 265
Happy Breed (This) 373
Happy End 466
Happy Hooligan (The) 323
Harius și Baktus 466
Harmonika 354
Harpa birmană 553
Hatful of rain (A) 525
Heart of the World (The) 133, 232
Heidi, fata sălbatică 499
Heiress (The) 400
Hell's angels 273
Hemmelighedsfulde X (Det) 153
Henric al V-lea 374, 484
Heren 153
Héroisme de Paddy (L') 176
Héroes sin fama (Los) 542
Héros sont fatigués (Les) 479
Herr Arnes pennigar 151
Het schot is te boord 495
Hets 419
Hexen 419
High Noon 524
Hilde Warren și Moartea 168
Himlaspalet 419
Hinagpis ng maguland 557
Hintertreppe 163
Hippocampe (L') (vezi Calul de mare) 316
Historie d'un crime 47
Historie d'un crime (Méliès) 58
Historie d'un crime (Zecca) 48
Histoire d'un soldat inconnu 496
Holidays 275
Hollywood Extra 213
Hollywood on bust 530
Homard (Le) 84
Hombre va por el camino (Un) 500
Homme aimanté (L') 326
Homme à la tête de cautchouc (L') 26, 27, 35
Homme aux gants blancs (L') 79
Homme de tête ou Les quatre têtes embarrassantes (L') 35
Homme du jour (L') 304
Homme du large (L') 178

Homme et son péché (Un) 548
Homme marche dans la ville (Un) 397
Homme-orchestre (L') 26, 35
Homme Protée (L') 35
Homo Sapiens 511
Homunculus 91, 157, 168
Hoț de buzunare fugărit pe străzile Londrei 42
Hoțul pe acoperișuri 29
Hôtel des Invalides 482
Hôtel du Nord 303, 306
Hôtel Elettrico 322
Hôtel Impérial 231
Hotelul cu stafii 321
Hoți de femei 125
Hoți și jandarmi 473
Hoțul de biciclete (vezi Ladri di biciclette)
Hoțul din Bagdad (The Thief of Bagdad) 223, 351, 443
Hoțul pe acoperișuri 30
Hour with you (An) 250
Housebreaker (Charlot) 143
How green was my valley (vezi Ce verde era valea) 283, 368
Hoyt's Milk white flag 14
Huanpongo 358—359
Hudini, maestrul misterului 125
Hudjan 559
Huelle de Luz 499
Huen zo 495
Huff and Puff 462
Humorous phases of a funy face 322
Hurricane (vezi Uraganul)282
Hyas (Le) 316

I am a camera 484
I am a fugitive from a Chain Gang (v. Sînt un evadat) 272
Iasomia din Java 556
Iată Erețul 571
Iată în sfîrșit dragostea în trei dimensiuni 453
Ibn Wadi el Nil 449
Idée 327
Idiotul (Nastasia Filipovna) 489
Idle class (The) 226
Idylle à la ferme (Une) 115
Idylle à la plage (Une) 496
Idylle sous un tunnel 47
Iepurele și broasca țestoasă 326
Ierusalim în Dalecarlia 149
Ieșirea din uzinele Lumière 16
Iezii pierduți 436
Ikimono no Kirobu 552
Ikiru 434
Iluzia cea Mare (vezi La grande Illusion)
Image (L') 217
I married a Witch (v. Nevastă-mea Vrăjitoarea) 371
Immigrant (The) (Charlot) 143
Impăratul Portugaliei 231
Impărat în California 265
Impărăția zînelor 57
Imparte ca să domnești 368
Importance of being carnest (The) 483
Impostor (The) (Charlot) 143
Impostor (The) (Duvivier) 367
Impudicul șarpe femeie 426
Inălțimi 487
Incăierări la graniță 148
Incanto 204
Incendiaires (Les) 58
Inconfidencia Mineira 538
Incoronarea țarului Nicolaie II 20
Inconnu dans la maison (Les) (vezi Căi rătăcite) 382
Incoronarea regelui Eduard VII 35
Indio (El) 359
Indonezia calling 368, 549
Industrial Britain 319
Inferno (L') 95
Infernul săracilor 258
Inflație 214
Infloresc trandafirii lui aprilie 435
Informer (The) 281, 282, 306, 348
Infortunes of vertue 285
Infrîngere germană în fața Moscovei 376
In fundul prăpastiei 99
Ingerii mizericordiei 366
Ingerii străzii 436
Ingerul albastru (vezi Der blaue Engel)
In hoc signo vinces 99
Inhumaine (L') 179
Inima revelatoare 402
Inimi tinere 357
In jenen Tagen 416
Inlănțuiții 401

In nome della legge (vezi In numele legii) 394
In numele patriei 377
In numele tuturor celor vii 428
In numele vieţii 486
Inondation (L') 182
I.N.R.I. 161
In sat la noi 509
Inspiraţie 463
Institutorul 342
Insula cu comoara (vezi Treasure Island)
Insula fericiţilor 92
Insula morţilor 89
In ţara scalpului 497
Intermezzo 355
In the Dentist chair (v. Dr. Colton anesteziază...)
Intîlnire la Monte-Carlo (O) 508
Intîlnire pe Elba 413
Intîmplările extraordinare ale lui Mister West în Ţara bolşevicilor 192
In timpul războiului de independenţă 362
Intoarcere în Nord 428
Intoarcerea lui Carmen 430
Intoarcerea lui Vasile Bortnikov 485
Intoarcerea soldatului 43
Intolerabil 432
Intolerance 129, 133, 137, 193, 223, 232, 476
Intre apă şi foc 555
Intre două baionete 503
Intr-o cîmpie 466
Intruder in the dust 528
Inundaţia 182
Invăţătoarea 513
Invăţătoarea din Şatrîi 414
Invăţătorul (de Gherasimov) 343
Invenţie diabolică (O) 463
Invinşii 470
Invisible Man (The) (vezi Omul invizibil) 274
In voia trepanului 495
In which we serve (vezi Cei de pe mare) 373
Ioana d'Arc (Dreier) 245
Iris şi inima locotenentului 421
Iron curtain (The) 405
Iron horse (The) 225
Isla de la passion (La) 532
Isn't life wonderful? 224
Ispita 231
Istambulul tragic 505
It happened one night (vezi S-a întîmplat într-o noapte) 278
It happened tomorrow (vezi S-a întîmplat mîine) 371
It's a wonderful life 400
Italian (The) 136
Iubitul păstoriţei 504
Iuliu Cezar 528
Ivan 342
Ivan cel Groaznic 151, 378, 411
Ivan Gheorghe Sakhaze 378
Izbînda femeii 431
Iubirea lui Antar şi Wabla 573
Iubirea lui Lian-Cian-Po şi Ciu In-tai 554

J'accuse! 176
Jack le ramoneur 58
Jagte Rao 566
Jallinawala Bagh 448
Jamaica Inn 350
Jan Huss 517
Janitzio 359
Jansi Ki Rani 447
Janus Kopf (vezi Dr. Jeckyll and Mr. Hyde) 165
Jean de la Lune 291
Jean Valjean 427
Jeanne d'Arc (Méliès) 31
Jedda 550
Jenny 303, 305
Jericho 386
Jertfa de Anul Nou 554
Jérome Bosh 481
Jeunesse 293
Jeune folle (La) 474
Jeux interdits 478
Jezabel 284
Jigoku Mon 256
Joan of Arc 405
Joan of Arc (C.B. de Mille) 133
Joan of Arc (Preminger) 528
Joan of Paris 367
Jocelyn 175
Jocul morţii 361
Jocuri dubioase (d. anim.) 461
Joe Deebs (serie) 157
Joffroy 296, 297

Johan 152
Johny Guitar 525
Jolie Bretonne (La) 81
Jonatan şi Tali 572
Joseppi des Fjord 493
Joueur (Le) (vezi Jucătorul) 477
Joueur d'éhecs (Le) 174
Jour de fête 478
Jour se lève (Le) (vezi Noaptea amintirilor) 303, 306
Journal d'un Curé de Campagne (Le) 478
Journal for Timothy 372
Journey for Three 550
Juan sin Ropa 359
Juarez şi Maximilian 358
Juarez 365
Jucătorul (vezi Le Joueur) 477
Judith of Bethulia 110, 127
Jujiro 427
Julia 492
Jukovski 412
Juliette ou la clef des songes 477
Juno and the peacock 350
Jurămîntul 412
Justice est faite 475

Kacenka 465
Kalin Orel 506
Kalpana 447
Kameradschaft 261
Kampenom tungtvannet 494
Kampen mod uretten 423
Kanal 518
Kanikosen 432
Kärlekens Bröd 490
Katzenjammer (serie) 322
Kazakstanul 414
Kean (sau Dezordine şi geniu) 189
Kean şi Femeia 88
Kermesa funebră 334
Kermesse Héroique (La) (Kermesa Eroică) 152, 302, 303, 355
Key Largo 402
Keys of the Kingdom (vezi Cheile Impărăţiei) 368
Keystone Cops (serie) 113
Kid (The) (vezi Puştiul) 226, 270
Kiephoa 562
Kilhaus 493
Killing (The) 527
Kim van Kieu 561
Kind Hearts and Coronet 409, 884
King Kong 274, 314, 557
King of Kings (The) (v. Regele Regilor) 225
King in New-York (A) (Chaplin) 530
Kiosin to Gangu 553
Kipps 347, 373
Kiss (The) 231
Kiss me deadly 526
Kitivog 492
Klinkhaart 497
Knight without armour (v. Stăpînesc bărbaţii) 349
Knock on any door 525
Kohlieschel Töchter 159
Kolberg 267
Komsomol 317
Kris (Bergman) 419
Kristinus Bergman 423
Kuhle Wampe 264
Kumonosu Djo (vezi Macbeth) 552
Kurutta Jpeji 427
Kvinnors vataan 491

Laabet el Sit 451
La Bandera 299
Laboratoire de Méphistophéles (Le) 34
La Brière 175
Lache în harem 508
Lacrima 424
Lacrimi pe bara de fier 438
Lacrimi pe cîmpul de luptă 435
Lacrimile fluviului Ian-Tse 438, 439, 559
Ladri di biciclette (vezi Hoţul de biciclete) 391-392, 431, 473
Ladro de Sue o (El) 546
Lady Eve 369
Lady for a day 278
Lady from Shanghai (The) 365, 531
Lady Hamilton 158
Lady Killers (The) 484
Lady of the Pavements 224
Lady Windermere's fan 236
Lagăr de concentrare de la San Iao 440
La glu 79
Laguna dorinţelor 504
Le Hyas 316

Laila (Schneevoigt) 494
Laila 356
Laila (Ahmed galal) 449
Lak yom va salem 573
La lampara de la nonna 96, 353
La leçon du gouffre 79
La mere 510
Lamb (The) 133
Lampa albastră (v. Frieda)
Land (The) 321
Landaman Stauffachen 497
Langs ongenbaende Klingen 495
La noi la Todirești 513
La P... respectueuse (vezi Lizzy Mac Kay) 474
La Red 533
La Resaka 359
Lars Hand 421
Las Hurdes (v. Terre sans pain) 211-212, 317
La Stăpîn 344
Last command (The) 239
Last days of Pompei (The) (W Paul) 36
Last days of Pompei (The) (Cooper și Shoedsack) (vezi Ultimele zile ale orașului Pompei) 315
Last warning (The) 239
La Strada 471, 487
La telefon 106
Lavender Hill Mob 409, 484
Lawless 403
Lazarillo de Tormes 351
Leagănul gol 505
Leçon du gouffre (La) 81
Lecţia vieţii 487
Le deux Août 1914 117
Legan 445
Legendă siberiană 410
Legile ospitalității 229
Legion Ulicy 356
Legiunea Condor 520
Legiunea străzii (v. Legion Ulicy) 356
Leili și Madjnun 568
Leise flehen meine Lieder (vezi Simfonia neterminată) 357
Lekko 495
Lenin în Octombrie 343
Lenin în 1918 343
Leonce (serie) 83
Leopardul Suzanei (vezi Bringing up Baby) 273, 278
Leriche, Chirurgien de la douleur 481
Letonia 414
Letter (The) (vezi Scrisoarea) 284
Letter to three wives (A) 528
Lettres d'amour 382
Lettres d'une inconnue 476
Letzte Akt (Der) 520
Letzte Droschke von Berlin (Die) 166
Letzte Mann (Der) 163, 165, 166, 184, 256
Leu pe genunchii dumneavoastră (Un) 453
Leul din Kerala 447
Leyla, bent el focara 451
Liaisons dangereuses 384
Lidia 371
Liebe der Jeanne Ney (Die) 258
Liebelei 476
Lied der Ströme (v. Cîntecul fluviilor)
Lifeboat 367
Liliacul 521
Liliom 264
Liliomfi 517
Limelight 144, 529
Limita 361
Lincoln 105, 365
Linia generală (vezi Vechiul și Noul)
Lion des Mongols (Le) 183
Lipitoarea 574
Little canadian (The) 548
Little Caesar 272
Little doctor (The) 42
Little Dorrit 356
Little foxes (vezi Otrava) 284
Little man what now? 276
Little Moritz 113
Little Women (vezi Cele patru fiice ale D-rului Marsch) 275
Livada de la Bejin 334
Livets Storme 88
Livets Vär 490
Livre magique (Le) 35
Lizzy Mac Kay (vezi La P... respectueuse) 474
Locotenentul lui Rakosczi 516
Locuitorii din Leinara 359
Lodger (The) 348
Logodnica adunătorului de cîrpe 492
Logodnica bogată 344

Logodnica samurailor 265
Lola Montes 476
London can take it 372
Londonezii 320
Lonedale operator 105
Lonesome 241, 242
Long nhân dao 562
Long pants 229
Long voyage home (The) 283
Looney Tunes (d. anim.) 460
Los Jueves milagro 500
Los Olvidados 534
Lost Horizon (vezi Orizontul pierdut) 280
Lost moment (The) 241
Lost patrol 280, 281
Lost week-end 368, 405
Louis Lumière 481
Louisiana Story 406
Love Parade (vezi Parada Dragostei) 250
Lovers and lollipops 532
Luci del Varieta 471
Luciano Serra, piloto 353
Lucrèce Borgia 474
Lucreția Borgia 158
Ludas Maty 418
Ludovic II de Bavaria 520
Lukov, Gregori 410
Lumea nevăzută 311
Lumea tăcerii (vezi Le Monde du silence) 482
Lumea unde se cerșește 355
Lumière d'été 383, 384
Lumina albastră (vezi Das Blaue Licht) 260
Lumina Asiei 442
Luminile orașului (vezi City lights)
Lume călătoare (v. Gens du voyage)
Luna era albastră 528
Lunajera (La) 544
Lupa bunicii 39
Lupii 136
Lupoaica 472
Lupta desnădăjduită a braconierilor 42
Lupta eroică 266
Lupta fără sfîrșit 495
Lupte de partizani pe plaiuri 554
Lupta pentru petrol 358
Lutang Hasarung 556
Luz en el Paramo 545
Lydia 371
Lyniera (El) 360

„M" (Mörder) 261
Maadi el Maghul (El) 451
Maawed maal Maya 574
Macbeth (de Welles) 365
Macbeth 551
Macbeth (vezi Kumonosu Djo)
Madame Bovary 292
Madame Curie 365
Madame de Thèbes 151
Madame Du Barry 158, 159
Mädchen in Uniform 263
Mademoiselle de la Séglière 77
Măgărușul din Magdala 488
Maggie 484
Maghernițele din New-York 320
Magie diabolique (Georges Méliès) 34
Magic fountainpen (The) 322
Magic garden (The) 578
Magic Sword (The): (Paloșul fermecat) 38
Magnificient Ambersons (The) 364
Magnificul încornorat (vezi Le Cocu magnifique) 496
Maillol 481
Mai tare ca dracul 524
Mai tare ca noaptea 518
Main de fer (La) 84
Maiorul „Galop" 409
Maîtres fous (Les) 482
Major and the Minor (The) (vezi Ștrengărița) 366
Maldonne 220
Maltese Faulcon (vezi Șoimul Maltez) 368
Malul străin 201
Malva 489
Mama (lui Pudovkin) 140, 196, 244, 333, 355, 485
Mama (Donskoi) 486
Mama (lui Kuleșov) 196
Mama (Sin-Tse-Fun) 554
Mama și legea 140
Mam'zelle Nitouche 96, 296
Man between (The) 483
Manèges 397
Manhattan 320
Manifestația lucrătorilor din saline 436

Manigua o la Mujer cubana (La) 537
Man of Aran (The) 319
Man of the tight rope (The) 523
Manon 397
Man's Castle 276
Man's genesis 109
Mantaua (Kozînțev și Trauberg) 336
Mantaua (Lattua da) 472
Manuel Garcia 537
Mă numesc Sukhe Bator 558
Man who knew too much (The) 350
Marat 20
Marc'Antonio e Cleopatra (Guazzoni) 99
Marcellino pan y vino 500
Marchand de notes (Le) 464
March of time 321, 368
Marea aventură 490
Marea făgăduință 571
Mare familie (O) 487
Marele cetățean 341, 342, 486
Maria Candelaria 532
Maria Chapdelaine 299
Mariage de Chiffon (Le) 381
Maria la Voz 533
Maria, legendă maghiară 241
Maria Pendayossita 503
Maria Stuart (vezi Mary of Scotland)
Marie du Port (La) 398
Mariage Circle 236
Marie-Louise 497
Marile Manevre (vezi Les Grandes Maneuvres) 477
Marile Speranțe (Schneevoigt) 322
Marile Speranțe (vezi Great Expectations) 308
Marina 429
Marinarii din Kronstadt 342
Mario de Mar 352
Marioana Rebull 499
Marius 296
Markt in Berlin 216
Marriage Circle (The) 236
Marseillaise (La) 184, 185, 301
Mărturisirea 435
Martin sau Crima de la Hambarul Roșu 39
Marty 526
Mary Jane's mishap 42
Mary of Scotland (vezi Maria Stuart) 282
Masă verticală-orizontală 205
Mascarada 357
Masca de fier (Charlot) 226
Mascatul cu dinți albi 124
Mașhiru no ankoku 553
Masti Esgh 568
Măștile negre (Stiller) 151
Mater dolorosa 176
Maternelle (La) 293, 307
Matisse 481
Matricula „217" 377
Matter of life and death (A) (vezi Drumul spre stele) 408
Mătușa din America 449
Maudite soit la guerre 81
Maudits (Les) 386, 394
Mauriac 481
Mauvaises rencontres (Les) 480
Max aéronaute 114
Max et l'Inauguration de la statue 115
Max décoré 115
Max photographe 115
Max toréador 116
Max victime du quinquina 116
Max virtuose 115
Maxim 340, 341, 342
Mazurka 357
Mecanicul generălesei 229
Mecanismul creierului 196
Med de lyse handsker 422
Medic rural 413
Meet John Doe 280, 369
Meilleure part (La) 474
Melodie der Welt 214, 215
Melody cocktail 459
Mélomane (Le) 26, 35
Membru al guvernului 342
Memoriile unui mexican 357
Memphis Belle 368
Men (The) 403
Ménilmontant 220
Men of two worlds 407
Menschen am Sonntag 216
Men without women 280
Merchant of Venice (The) 346
Merlusse 296
Merry go round 233
Merry melodies (d. anim.) 460
Mersul timpului 368
Mesajul din Marte 362
Mesaventures d'une tête de veau (Les) 60

Mesmerit (The) 38
Messalina 96, 101
Meşterul Samuel 149
Metal 214
Met linet som instats 419
Metropolis 170, 255, 263, 270
Miarka, la fille à l'Ourse 175
Mica croitoreasă 359
Mica insulă 465
Mica lume antică (vezi Piccolo mondo antico) 388
Michael 246
Micile păpuşi de mătase 361
Mickey 370
Mickey Mouse (serie) 325
Miciurin 413
Micul doctor 40
Micul Fugar 531
Micul jongler de la Notre Dame (d. anim.) 461
Micul lustragiu (vezi Boot polish) 566
Micul Ţar Durandai 327
Micul tigru 437
Micuţa zînă de la Salbaken 153
Midas 81
Mie şi una de nopţi (O) 443
Miehen Vie 492
Mîine se va dansa pretutindeni 517
Mîinile lui Orlac 161
Mildred Pierce 368
Milionarul care a furat soarele 463
Mille et une Nuits (Les) 57
Mille Otto cento sessanta (1860) 352
Million (Le) (R. Clair) 219, 289, 290
Million dollar legs 124, 269
Million dollars Mystery 124
Millionaerdrengen 357
Mimpiku 559
Mîna care strînge 124
Mîna de fier 99
Mîna de schelet 90
Mînăstirea din Sandomir 149
Mine arao ghebeni 451
Minele de aur ale regelui Solomon 577
Minerii din Donbas 413
Mingea 511
Mînia 443
Mînie în Marea Chinei 438
Minin şi Pojarski 343
Minunea Sfîntului Gorgion 201
Miquette et sa mère 398
Miracle des loups (Le) 175, 187
Miracle women 278
Miracles n'ont lieu qu'une fois (Les) 474
Miracolo a Milano 392, 472
Miroir à deux faces (Le) 475
Mirthfull Mary 41
Mise en batterie 19
Misérables (Les) (vezi Mizerabilii) 80, 220, 475
Misiune la Moscova 366
Miss Cavell (sau Dawn) 348
Miss Sadie Thompson 454
Mister West în ţara Bolşevicilor 193
Misterele Bosforului 503
Misterele New-Yorkului 124
Misterioasa Lady 231
Mistons (Les) 480
Mitrea Cocor 510
Mitsou 397
Miza jocului v. State of the Union 400
Mizerabilii (vezi Les Miserables) 200, 475, 519
Mizeria la Berlin 256, 257
Mizoguşi 427
Mlodosc Szopena 418
Moana 313
Moara Anzilor 543
Moara cu noroc 510
Moara în flăcări 153
Moară la Barbados (O) (v. Windmill în Barbados) 319
Moara tăcerii 92
Moara veche 326
Moartea civilă 359
Moartea la Sevilla 88
Moartea Mariei Stuart 18
Moartea obosită (vezi La Charette Fantôme) 304
Moartea unui ciclist 501
Moartea unui comis-voiajor (vezi Death of a salesman) 524
Moby Dick 524
Modern Hero (A) 264, 285
Modern Times (vezi Timpuri Noi) 270, 290
Mohareg el Kebir (El) 574
Moise 105
Momma don't allow 485
Monde de Paul Delvaux (Le) 497

Monde du silence (Le) (vezi Lumea tăcerii) 482
Mongolia 557
Mon Oncle 479
Monsieur Ripois 478
Monsieur Verdoux 143, 271, 529
Monte Carlo 250
Montparnasse 19 476
Monumentul Indian 90, 168
Mörder (vezi „M“) 237, 257, 354
Mörder unter uns (vezi Criminalii printre noi) 415
More the merrier (The) 369
Morfina 99
Morfinomanii 89, 91
Morminte fără cruci 506
Mormîntul Hindus 91
Morocco 277
Mort du Pape (La) 49
Mort du Soleil (La) 182
Mort en fraude 480
Mort sau viu 360
Mor Vran 183
Motanul încălțat 153
Moth of Mombi 362
Motorist (The) 62
Mot trang nha ki 562
Moulins chantent et pleurent (Les) 81
Moulin-Rouge (Dupont) 257, 348
Moulin-Rouge (Huston) 476, 524
Mouse in the Art School (A) 42
Mr. and Mrs. Smith 370
Mr. Deeds goes to town (vezi Extravagantul Mr. Deeds) 278, 279
Mr. Smith goes to Washington (vezi Mr. Smith la Senat) 280, 341
Mr. Verdoux 143, 271
Mrs. Miniver 284, 367
Mucti 444
Müde Tod (Der) 161, 168, 255
Mujer de Todos (La) 533
Mulino del Po 393
Muna 448
Munequitas Porteñas 360
Munții albaștri 430
Munții de aur 336, 337
Murder (Hitchcock) 350
Murder my Sweet 368
Mușchetari (Cei trei) 223
Mușchetarul Șandramalelor 141
Musik i morker 421
Musketeers of Pig Alley (The) 109
Mussorgski 413
Mutilatul 98
Mutinerie à bord d'un Cuirassé Russe 62
Mutinés de l'Elseneur (La) 293
Mustafa Kemal 574
Mutt and Jeff (serie) 323
My Darling Clementine 400
Mystère Picasso (Le) 481
Mystères de Paris (Les) 80, 381
Mystères de New-York 81
Mystères des Roches de Kador (Les) 84
Mystères du Chateau du Dé 211
Nădăjduiesc că veți avea un băiat 435
N-a dansat decît o vară 490
Naeb el A'am El 451
Naissance du Cinéma 481
Naked City (The) 402
Nana 100, 213, 298
Nanouk of the North 312, 319
Napoléon (Blackton) 105
Napoléon (Gance) 184, 187
Napoléon negru 333
Napoli d'altri tempi 354
Napolitanii la Milano 473
Narayana 174
Nara livet 491
Nar mankuner ung 422
Nastasia Filipovna (vezi Idiotul)
Nașterea unei națiuni (v. Birth of a Nation)
Native Land 401
Nave bianca (La) 384
Navigator (The) 229
Nazareteanul 141
Neapole· orașul Milionarilor 473
Nebun după Cinema 530
Nebun pleacă la război (Un) 366
Nebunul de la Keruan 575
Neiubeața nr. 1 140
Néné 176
Nepoții gornistului 510
Neron 352
Neron dînd foc Romei 75
Neron și Agripina 99
Netezza urbana 470
Natjahi Plakar 443
Neuitata Mona-Liza 328
Neuitatul an 1919 412

Nevasta brutarului (vezi La Femme du Boulanger)268
Nevasta mea Vrăjitoarea (vezi I married a Witch) 371
Neveste de război (War Brides) 133
New-York hat (The) 110
New-York-Miami (vezi It Lappenod one night, S-a întîmplat într-o noapte) 278
Nibelungen (Die) Nibelungii 90, 151, 169, 170, 285, 353
Nice time 485
Nick Carter (serie) 85, 92
Nicolas Nickleby 407
Ni dau ne noi 562
Night and the City (The) 405
Night before Christmas (The) 65
Night Mail 320
Nimic nou pe frontul de vest (vezi All quiet on the Western Front) 367
Nine men 372
Ninotchka 277
Nishumi comandant de tancuri 429
Nitouche, Domnişoara mironosiţă 96
Njai Dasima 556
Nju 258
Noapte de amintiri (O) 518
Noapte de groază 157
Noapte la Operă (O) 269
Noaptea Amintirilor (Le Jour se lève) 177
Noaptea cînd vine dracul 520
Noapte de groază 157
Noaptea de Crăciun 91
Noaptea Sfîntului Silvestru 163
Noaptea maiaşilor 358
Noaptea veneţiană 92
Nobleţe de gaucho 359
Nobleza Batura 352
Nocturna de Chopin 351
No domn payment 527
Nogent, Eldorado du Dimanche 216
Non c'e Pace tra gli olivi (vezi Nu e pace sub măslini) 394
Nopţi princiare (vezi Nuits des Princes)
Nopţile Cabiriei (vezi Le Notti di Cabiria) 472
Norainu 430
Nordeste 538
Nori indepărtaţi 433
Nosferatu, vampirul 162, 165, 247
Notti bianchi (Le) 469
Noua primăvară (A) 516
Noul Babilon 336
Noul Gulliver 327
Nous les gosses 385
Nous sommes tous des assasins 475
Nouveaux Messieurs (Les) 219
Nouvelle boutique du barbier (La) 14
Nouvelle salle de bar (La) 14
Nozze d'Oro 96
Nuage (Un) 84
Nuci de Cocos (Coconuts) 269
Nu comme un vers 289
Nu e pace sub măslini (vezi Non c'e Paci tra gli olivi) 394
Nu-i născut pentru bani 189
Nuits des Princes 180
Nuit du Carrefour 293
Nuit électrique 214
Nuit et brouillard 481
Nuit fantastique (La) 381
Nuit sur le Mont-Chauve (Une) 327
Nuit de Saint Sylvestre (La) 182
Numai Dumnezeu ştie 524
Nunta de aur 96
Nunta Caterinei 418
Nuntă în timpul teroarei (O) 87
Nyla laponul 419
Nuntă în infern 499
Nuntă de nisip 576

Oameni de azi 355
Oameni din Hemsoe 490
Oameni din Varmland 91
Oameni fără nume 428
Oameni în război (Eroii din Şipka) 486
Oameni şi lupi (vezi Uomini e lupi) 469
Oameni şi majuri (vezi Siamo Uomini o Caporali) 473
Oameni în fundul apei 388
Oglinzile Olandei 495
Oameni şi măşti (vezi Les Enfants du Paradis) 381
Oameni din Hemsoe 490
Oamenii munţilor 418

Obraz tăbăcit 443
Obsession (Duvivier) 371
Occupe-toi d'Amélie 398
Ochii negri 141, 568
Ocolul lumii în 80 de zile 455
Octombrie 332
Odată mai mult 431
Odd man Out 408
Odessa în flăcări 388
Odiseia (lui Liguro) 95
Odiseia Celiuskinului 315
Oeil pour Oeil 475
Oeuf d'Epinoche (L') 316
Ogorul în flăcări (vezi Der brennende Acker) 165
Okasan 433
Oklahoma 455, 524
Oldman out 408
Olimpiada (sau Zeii stadionului) 216
Oliver Twist (de Bentley) 347
Oliver Twist (de Lean) 407
O mie opt sute şaizeci 352
Om în mulţime (Un) 524
Ombyte av tag 419
Om umblă prin oraş (Un) 397
Om pe şine (Un) 518
Omul din Aran 351
Omul care şi-a pierdut memoria (O fărîmă a Imperiului) 201
Omul care şi-a vîndut pofta de mîncare 201
Omul cu aparatul de filmat 191
Omul cu braţul de aur 529
Omul cu capul de cauciuc 26
Omul cu decoraţia 345
Omul care ştia prea mult 350
Omul cu haine albe 409
Omul cu masca de ceară 454
Omul cu puşca 344
Omul de paie 473
Omul fără patrie 358
Omul invizibil (vezi The Invisible Man) 557
On a volé un collier de 3 000 000 francs 206
One a.m. 143
One hour with you 250
One of our aircrafts is missing (v. Unul din avioanele noastre nu s-a întors) 373
Onesime horloger 112
Onesime sur le sentier de la guerre. 112
One way passage 274
Only angels have wrings 273
On purge Bébé 292
Onze fioretti de St. François d'Assises 391
Operator (The) (vezi Reporter cinematografic) 229
Opinion publique, v. A woman of Paris
Opiumsdrommen 90
Oprire de autobuz 527
Opus I 205
Opus IV 205
Opta nevastă a lui Barbă Albastră (A) 277
Or qui brûle (L') 81
Oraşul 320
Oraşul bubuie 272
Oraşul de aur 267
Or du Cristobal (L') 383
Oraşul bubuie (v. They won't forget) 272
Oraşul Femeie 361
Oraşul interzis 555
Oraşul magic 504
Oraşul violenţei 431
Ora pro Nobis 37
Orchestră de ţigani 89
Orchestra lui Mickey 326
Or du Cristobal ((L') 383
Orders to kill 483
Ordet 231, 420
Ordinul Anna 487
Orfani din părinţi cu sînge amestecat 432
Orfeline (Cele două) 224
Organito dela Tarde 359
Orgueuilleux (Les) 474
Orhideea neagră 527
Orhideea sălbatică 231
Orice naş îşi are naşul 193
Orizontală 205
Orizontul pierdut (vezi Lost Horizon) 280
Orizonturi de piatră 542
Oro di Napoli 473
Orphans of the Storm (Griffith) (vezi Cele două orfeline) 234

Orphans of the Storm (S.C.A.G.L.) 80
Orphée 397
Or qui brûle (L') 80
Ossessione 389, 469
Osta Hasan 573
Ostende 318
Outofevil 571
Oswald the lucky rabbit 324
Overlanders (The) 272, 549
Otelo (Buchovetski) 158, 486
Othello (Orson Welles) 365
Oţel 216
Otra (La) 533
Otrava (vezi Little foxes) 284
Otte akorder (Opt acorduri) 422
Otrava neagră 434
Our dayly bread 276, 299
Oursins (Les) 316

Păcală amorezat 508
Păcat 508
Pace şi onoare 42
Pacific 231
Padesi 445
Pagan (The) 313
Pagan love song 313
Pagini de vitejie 514
Pahar prea mult (Un) 464
Painel 538
Paisa 342, 390, 469
Paisprezece vieţi 516
Palace Hotel 499
Palanchinul 427
Pălăria la teatru 23
Pălăria cu trei ţugui 353
Palatul de justiţie 533
Palle singur pe lume 492
Palm Beach story 369
Paloma (La) 358
Paloşul fermecat (The Magic Sword) 37
Pămînt nou 317
Pămînt desrobit 418
Pămînt desţelenit 344
Pămînt fără lege 539
Pămînt fără pîine (v. Terre sans pain, v. Las Hurdes)
Pămîntul (Dovjenko) 245
Pămîntul (Jandov) 507
Pămîntul (Mizoguşi) 428
Pămînt şi oameni 488
Pămîntul zîmbeşte 427
Pămîntului îi e sete 315
Pămînturi noi 357
Pamirul 414
Pampa barbara 541
Panchasar 444
Panică pe stradă 404
Pantha Rei 495
Pantofii 427
Papa, maman, la bonne et moi (vezi Tata, mama, bona şi cu mine) 475
Papageno 323
Păpuşa greşită 463
Păpuşa vie 427
Paradine Case (The) 401
Paradisul oprit 437
Paralelă şi orizontală 205
Paralele 205
Părăsiţii 533
Pareh 559
Parents terribles (Les) 396
Parineeta 448
Părinţi şi copii 188
Părinţi străini 488
Paris 1900 396
Paris qui dort 206, 207
Pariul tragic 93
Partie de Campagne (Une) 301
Partie d'Ecarté (La) (Lumière) 17
Partie d'Ecarté (La) (Méliès) 24
Partie de Tric-Traç (La) 16
Partizanii 377
Părul roşu 491
Păsările Balatonului 419
Păsările sălbatice 490
Pasiunea (Lubin) 22
Pasiunea (Hollaman) 22
Passagers de la Grande Ourse (Les) 464
Passion (La) (Lear) 22
Passion (La) Nonguet-Zecca-Pathé) 48, 56, 60, 81
Passion du Christ (La) (Lumière) 22
Pasiunea (Patimile) Ioanei d'Arc (de Dreyer) 153, 246
Passionate Friend (The) 407
Passport to Pimlico 409, 484
Pasteur 285

Păstorița și Porcarul 344
Pățaniile Mary-Janei 40
Pat și Patașon (seria) 90
Pather Panșali 565
Paths of Glory 527
Patimă de țigan 99
Patria mea 558
Patrie 386
Patriot (The) 236
Patrouille de Choç 480
Patru într-un gip 498
Patru oameni și o rugăciune 282
Patrula celor cinci 429
Patrula submarină 282
Patru sute de mii de cavaleri 549
Patru sute de milioane 438
Patruzeci și doi 446
Pattes Blanches 398
Patul și sofaua 202
Pauvre Pierrot 11
Pavel Korciaghin 489
Pawnshop (The) 143, 145
Pax Aeterna 90
Pay Day 62, 226
Pe aripile vîntului (vezi Gone with the wind) 128-130
Peau d'âne 79
Pêche à la crevette (La) 16
Pe cheiuri 523
Pêcheurs d'Islande 175
Pedeapsa lui Dumnezeu 360
Pe Donul liniștit 489
Pe drumurile Romîniei 513
Pelerinaj la Kevlaar 153
Pe muchia lumii (v. At the edge of the world) 350
Pendu (Le) 114
Pengar 420
Penseur (Le) 174
Pension Mimosas 295, 298, 305
Pensula magică 467
Pentru arzătoarele iubiri ale tinereții mele 490
Pentru industrializare, pentru socialism 513
Pentru onoarea Drapelului rus 188
People apart 485
Pépé le Moko 303, 308, 396, 408
Pepo 345
Père Goriot (Le) 174
Père Tranquille 386
Periferie (vezi Dead End) 284
Perils of Pauline 124
Perla 533
Personal 66
Pescărușul 420
Pescărușii mor în port 496
Pescuitul de heringi 318
Peștele de aur 465
Pe străzile Istambulului 505
Petec de pămînt (Un) 418
Peter Ibbeston 274
Peter Pan 459
Petit Chaperon Rouge (Le) 31
Petit Chose (Le) 81
Petit Jacques (Le) 81
Petit Poucet (Le) 46
Petit soldat (Le) 464
P'tit 'Lily (La) 213
Petite Lise (La) 291
Petite marchande d'allumettes (La) 213
Petrecere de casă nouă 555
Pe treptele tronului 99
Petru cel Mare 158, 343, 411
Pe urmele Mohaweilor 282
Philips-Radio 317, 318
Photogénie mécanique 209
Photographe (Le) 18
Photografying a ghost (v. Fotografia unei fantome) 38,
Piatra de jad pură 435
Picar 444
Piccolo Mondo Antico (vezi Mica Lume Antică) 388
Pic Nic 527
Pied de mouton 79
Pieds nickelés (serie) 323
Pieuvre (La) 316
Pigmalion și Galatea 34
Pîine, dragoste și fantezie 471
Pîine, dragoste și gelozie 471
Pilgrim (The) 110, 226
Piloto retorna (Un) 384
Pilotul Valerie Cikalov 489
Pink string and sealing wax 409
Pinky 402
Pinocchio 329
Piratul Moros 557
Piratul negru 223
Pisica sălbatecă 158
Pisica sălbatecă din Bombay 443

Pistolul și crucea 201
Pitt și Pott 320
Pînză în depărtare (O) 342
Place des Cordeliers à Lyon (La) 19
Plaisir (Le) 476
Planul inginerului Praite 189
Pleasure garden 485
Plecat fără adresă (vezi Sans laisser d'adresse) 475, 488
Ploaie 214, 317, 559
Plough and the Stars (The) 282
Plugul care a distrus cîmpia 320
Plus fort que la haine 80
Plus lourd que l'air 47
Poate veni doctorul? 419
Poarta iadului 432
Poarta nr. 6 553
Podul (China) 439
Poemul mării 485
Poemul pedagogic 489
Poetul rapsod 140
Poil de Carotte 292, 299
Pointe courte (La) 480
Pointe du jour (La) 398
Poison de l'humanité (Le) 86
Polikușka 189
Polka dragostei 410
Pompa funebră a ducilor de Lorena 20
Pont d'acier 214
Pont sur l'abîme (Le) 84
Pontcaral Colonel d'Empire 380
Poor Little Girl (The) 230
Popeye (serie, d. anim.) 324
Porta del Cielo (Le) 389
Porțelanurile din Meissen 92
Porte des Lilas 477
Portes de la nuit (Les) 84, 394
Porțile închisorii 87
Porumbița albă și Domni răi 528
Potopul mîniei 436
Povara vieții 428
Poveste de necrezut (O) (v. The Window) 404
Poveste de vară (O) 420
Poveste neterminată 486
Povestea fabricii 515
Povestea unei îmbucături de pîine 191
Povestea unei bucăți de ardezie 311
Povestea unui figurant 516
Povestea unui inel 414
Povestea unui om adevărat 413
Povestea unui Pierrot 99
Povestea unui scaun (d. anim.) 461
Povestea unui taximetru 572
Povestiri despre Lenin 486
Povestirile lui Hoffmann 408
Povestirile lui Kapek 417
Praesidenten 90
Preludiul lui Rahmaninov 327
Preludiul războiului 368
Premieră 466
Premier Cigare (Le) 56
Premier Cigare (Reynaud) 13
Premier Cigare (Linder) 56
Premier de Cordée 385
Premier rendez-vous (vezi Prima întîlnire) 568
Première cigarette (La) 60
Première sortie 56
Presa di Roma (La) 64
Președintele (Dreyer) 91
Președintele 445
Președintele Krüger 267
Prietenia va învinge 519
Prieteni credincioși 489
Prietenia mistică 89
Prietenul meu Fabian 517
Prima etapă 489
Prima întîlnire (vezi Premier rendez-vous) 568
Primavera 393
Prima zi 486
Primăvara pierdută 428
Primăvara pe strada Zarecinaia 488
Primăvara în Sud 436
Primăvara vieții (În) 360
Primăvară 410
Primejdiile Paulinei (Perils of Pauline) 124
Primitive Man (The) 110
Primii martiri creștini 362
Primul lor născut 151
Prin munți și prin văi 319
Prin suferință la plăcere 361
Prințesa adorată 141
Prințesa cu evantaiul de fier 467
Prințesa de Parma 168
Prințul Bayaya 462
Prințul săracilor 503
Prisoner of Shark-Island (The) 281—282

Private life of Don Juan 349
Private life of Hellen of Troy 348
Private life of Henry VIII (Henric al VIII-lea)) 348
Privighetoarea din cîmpie 569
Privighetoarea Împăratului 462
Privighetoare, mică privighetoare 344
Prizonierii din Caucaz 188
Prjevalski 486
Proba focului 150, 231
Problemele locuinței 320
Procesul 416
Procesul celor trei milioane 201
Profesorul Hannibal 516
Profesorul Mamlock 341
Professeur Goudron (Le) 86
Proie du vent (La) 207
Proletara Anna 517
Promethée banquier 178
Prometeu în lanțuri 503
Pro Patria 90
Proscrișii 148, 149, 153
Protegido (El) 542
Provinciala 472
Pueblerina 533
Pulang 560
Pumnale încrucișate 188
Pumn de orez (Un) 241
Pupilhas do senhor Reitor (Las) 352
Pupillas al viento 546
Puppe (Die) 158
Puran Baghat 444
Puritate 361
Purple heart 366
Pușcăria 201
Pușcașii marini din Șanhai 429
Pușcașul Wipf 497
Puterea unei femei 151
Pygmalion 350, 373

Qaatil 567
Quai des brumes (vezi Suflete îm ceață) 303, 305, 306, 307, 308, 396
Quai des Orfèvres 397
Quando muere la ilusion 536
Quatre-cent coups (Les) 480
Quatre-cent coups du diable (Les) 57
Quatre saisons (Les) 497
Quatre vingt treize 79
Quatrième dimension (La) 316
Quatorze Juillet 291
Quatro passi fra le nuvole 390
Queen Quelly 235
Querelle enfantine 16
Querelle dans une blanchisserie chinoise 14
Que viva Mexico 358
Quiet Man (The) 400, 522
Quiet One (The) 401
Quo Vadis (Ambrozio) 95, 96, 101, 127, 217
Quo Vadis (Zecca-Pathé) 48

Rădăcinile cerului 524
Raffles, gentleman spărgător 66
Rahba 450
Raices 534
Raid Paris-Monte-Carlo en deux heures (Le) 57
Raid Paris-New-York (Le) 57
Rain 273
Rainbow dance 320
Raja Harișandra 441
Rallaren 421
Ramaiana 444
Ramuncho 175
Rançon du bonheur (La) 84
Rango 84
Răposatul Matei Pascal 353
Rapsodia Ungară 212
Rapsody in Blue 212
Rasa cea rea 351
Răsărit de soare (vezi Sunrise)
Răscoala jucăriilor 463
Răscoala pescarilor 338
Răscruce 436
Răsculații 402
Răsculații din Alvarado 358
Rashomon 431, 552
Raskolnikov 161
Răsună valea 510
Rat de ville et le rat des champs (Le) 323, 326
Ratna Deep 446
Raza 498
Război și Pace (Vidor) 472
Război și Pace (Ciardnin) 188
Război și Pace (Yamamoto și Kamei) 430

Războiul Independenţei 508
Războiul lui Dumnezeu 499
Războiul lumilor 333
Răzbunarea 501
Răzbunarea mării 514
Răscruce de vînturi (La)(v. Wuthering heights) 284
Răzbunarea samuraiului 425
Razor's Edge (The) (Tăiş de brici) 405
Realitate 537
Rebecca 370
Rebelul 265
Recunoaştere pe Yan-Ţse 553
Red badge of courage (The) 402
Redes 358
Red pants (The) 408
Reflets de lumière et de vitesse 207
Refugee (The) 346
Refugiaţi la Madrid 359
Regain 297
Regatele de la Henly 38
Regele banilor de aramă 427
Regele circului 117
Regele Lavra 463
Regimentul evreiesc 571
Règle du jeu (Le) 301, 308, 309
Reime Izem 427
Reine de Sabba (La) 81
Reine des papillons (La) 323
Reine Elisabeth (La) 109
Rekava 564
Rekka 355
Rembrandt 496
Remords de Juda (Les) 76
Remorques 383
Rendez-vous de Juillet 475
Rennsymphonie 214
Reportaj de la „Steagul Roşu" 513
Reporter cinematografic (vezi The Operator) 229
Resaca 359
Requiem 386
Reserved for Ladies 348
Retour à la raison (Le) 206
Retour d'Ulysse (Le) 76
Return of Frank James (The) 285
Rêve à la Lune 63
Rêve au coin du feu (Un) 11
Rêve de Noël (Le) 31
Rêve d'un buveur 45
Rêves d'un fumeur d'opium (Les) 60
Revel without cause 525
Revelaţie 360
Reveron 546
Revizor 552
Revoltosa (La) 351
Revoluţia (sau Bănuiala lui Pancho Villa) 358
Revolutions Bryllup 82
Rewi's last stand 550
Rezervistul înainte şi după război 43
Richard al III-lea 484
Rid en Natt 420
Rîde bine cine rîde la urmă 492
Rideau cramoisi (Le) 480
Ridicaţi-vă surorile mele 553
Rien que des heures 213
Rimski Korsakov 413
Rink (The) (Charlot) 143
Rio 40° 540
Rio Escondido 533
Rio zona Norte 540
Rip 57
Ritm 21 205
Ritmurile oraşului 422
Rîul 320
Rîul fără de întoarcere 529
Rîul şi plugul 320
Rivalul ţigan 514
River (The) 241
River Boy 574
Rizo amaro 393
Road to Mandalay (The) 231
Roadele dragostei 198
Rob Roy 459
Robberty of a mail coach 41
Robe (The) 456
Robert Macaire 57, 183
Robespierre 26
Robin Hood 223
Robin Hood (Disney) 459
Robinson Crusoe 31, 411, 534
Rocambole 84
Röde Enge (Der) 423
Roi des Resquilleurs (Le) 288
Roi du cirque (Le) 117
Roi s'amuse (Le) 79
Roma citta aperta 388, 390, 469
Roma ore undici 469
Roman d'amour 54
Romanţa jumătăţii de veac 543

Romanță în luna mai (O) 355
Romanță sentimentală 333
Romanul contrabasului, 462
Romanul Margaretei Gauthier 275
Romanul unei vivandiere 346
Romanul unui tînăr sărac 96
Romeo și Julieta (Romeo and Julia) (Cukor) 275
Romeo și Julieta (K. Selim v. Șoadaa el Karam) 409
Romeo și Julieta (castellani) 472
Romeo și Julieta (Arnștam) 487
Romeo și Julieta la sat 498
Romola 226
Ronde (La) 476
Rope (The) (Funia) 401
Rosa blanca (La) 537
Rose-Berndt (Genuine) 161, 162
Rose du Rail (La Roue) 177
Rose-France 178
Rose-Marie 521
Rose of Rodhesia (The) 577
Rosita 236
Rossignol (Le) 323
Roșu și Negru (vezi Le Rouge et le Noir) 477
Rotație 414
Roti 444
Röttag 421
Rouge et le Noir (Le) (vezi Roșu și Negru) 477
Rougon-Macquart (Les) 300, 477
Round is a round (A) 461
Royal Society *20*
Rubens 497
Rue de l'Estrapade 475
Rue sans nom (La) 293
Rufe cu monogramă 410
Rusalka 188
Rusia lui Nicolae II și a lui Tolstoi 191
Ruy Blas 397
Rythme et variations 209
Rythmetic 461

Sabia care ucide oameni și cai 428
Sabia teutonă 519
Sabotage 350
Sacrificiul sîngelui 420
Să divorțăm 277
Sadko 487
S-a furat un colier de 3 milioane 206
Sahajatri 446
Sahida 567
Said Efendi 570
Saida a enlevé Manneken Pis 77, 81
Sait-on jamais 480
S-a întîmplat mîine (vezi It happened tomorrow)
S-a întîmplat într-o noapte (vezi It happened one night sau New-York Miami) 278
S-a întîmplat unui samurai 430—431
S-a întîmplat la 20 iulie 520
Să învingem noaptea înainte de venirea zorilor 554
Salariul groazei 474
Salariul păcatului 580
Salaire de la peur (Le) (vezi Salariul groazei) 474
Sălbaticii satului 447
Salka Walka 490
Sally of the Sawdust 224
Salomeea 92
Saltimbancii 517
Saltimbancul străzilor 427
Salvare executată de un pompier 15
Salvat de un pompier 14
Salvată de Rover 61, 62
Salvation Hunters 237, 238
Saltimbancul străzilor 427
Samen op weg 495
Să mergem cu Pancho Villa 359
Samson and Dallila 405
Samuraiul 428
S-a născut un om 488
Sănătatea unei națiuni 320
Sanbara 426
Sandralephat 446
San Demetrio-London 373
Sands of Ywo Jima (v. Ywo Jima) 405
Să ne grupăm și pe mîine 440, 553
Sang des bêtes (Le) 482
Sang du poète (Le) 211, 380, 398
Sangen om Elroda Blohmen 152
Sangue mineiro 361
Sankalpa 446
Sans laisser d'adresse (vezi Plecat fără adresă) 475

Santuario 539
Sant Tucharam 444
Sao-Paŏlo 361
Şanhai 430
Sapho (de Buchovetski) 158
Şaptea poartă (A) 576
Şaptelea văl (Al) (vezi The seventh Veil)
Sarea din Svatenia 489
Sarea pămîntului 532
Şarmesar 568
Sarnevetag dora Mikobad 569
Şarpele alb fermecat 467
Să rupem drapelul spaniol 29, 30
Sărutul lui May Irwin şi al lui John C. Rice 15
Şasea parte a globului (A) 191
Şase destine 371
Sassin 567
Sati Padmiri 442
Satul uitat (de Kline) 401
Satul condamnat 519
Satul nostru 498
Satul păcatului (sau Cumetrele vesele din Riazan) 201, 331
Sauvetage 19
Sayonara 527
Shandatti (Gli) 471
Scandal la curte 528
Scarface 272, 303
Scarlet Empress (The) 277
Scarlet letter (The) 231
Scarlet Street 371
Sceico Bianco (Il) 471
Scene din viaţa reală 105
Scènes de rue 24
Scènes dramatiques ou réalistes 47
Scènes enfantines 24
Schatten 161
Scheletul viu 559
Scherben 163
Schloss Vogelod 165
Scipione l'Africano 353
Sciuscia 391, 473
Sclava Izaura 360
Sclavii Cartaginei 96
Şcoala curajului 487
Şcoala muncii 514
Scott al Antarcticei 409
Scoundrel (The) 275
Scrisoarea (vezi The Letter)
Scrisoarea cu fulgi 553
Scrisori anonime (vezi Le Corbeau)
Scrisori de dragoste prost întrebuinţate 497
Scularea de Duminică 503
Scurtă întîlnire (vezi Brief Encounter) 373, 407
Scurtă istorie (Gopo) 466
Scurtă viziune 465
Seagull (The) 238
Seară în Infern (O) 569
Se conocieron a Guayaquil 544
Secretul cifrului 511
Secret behind the door (The) 371
Seine a rencontré Paris (La) (vezi Sena întîlneşte Parisul) 482
Semnul lui Zorro 223
Semnul lui Venus 471
Sena întîlneşte Parisul (vezi La Seine a rencontré Paris) 482
Senso 469
Sentimentele răsplătite 466
Senza pietà 393
Sept ans de malheur (Max Linder) 117
Sept chateaux du diable (Les) 46
Septembriştii 506
Seraa fil Wadi 574
Serenada 357
Sertâo 538
Sevastopol 377
Seventeenth letter (The) 528
Seventh Heaven (The) 241
Seventh veil (The) (vezi Al şaptelea văl) 409
Sfînta scriptură 224
Sfîntul Nicolae 38
Sfîrşit de credit 504
Sfîrşitul călătoriei 491
Sfîrşitul Petersburgului 196
Shadow of a doubt (vezi Bănuiala) 370
Shane 531
Shanghai (de Bliok şi Stepanov) 315
Shanghai Express 277
Shanghai Gesture 277
Shangaied (Charlot) 143
Sherlock Holmes 346, 348
Shooting Stars 348
Shoulder Arms (Charlot) 146
Siamo uomini o Caporali (vezi Oameni sau majuri) 473

Siècle d'or (Le) 497
Siegfried și Parsifal 96
Sierra Maldita 501
Signora di tutti (La) 476
Sikandar 444
Si l'empereur savait ça 295
Silence (Le) 180
Silence est d'or (Le) (vezi Tăcerea e de aur) 394, 395
Silja 493
Silly Symphony (serie) 325—327
Simao o caolho 540
Simbătă seara 515
Simbolul unui sacrificiu 577
Si menje 560
Simfonia Amazoanei 467
Simfonie diagonală 205
Simfonia Donbasului (sau Entuziasmul) 191, 334
Simfonia fantastică (vezi La symphonie fantastique)
Simfonia haiducilor 349
Simfonia lumii (Șolpo) (d. anim.) 327
Simfonia neterminată (vezi Leise flehen meine Lieder) 357
Simfonia pastorală (Yamamoto) 357, 430
Simfonia unei metropole 361
Simon Beyers 577
Simplă întîlnire (O) 333
Sînge de miner 360
Singing fool (The) 244
Singur 466
Singură 366
Singură viață (O) 444
Sinha Moça 540
Sinhe Garhi 442
Sîntem singuri (Clair) 290
Sîntem în viață 431
Sînt un evadat 272
Si pitjang 560
Sirena 417
Șirin Farhad 443
Sișinin no samurai (v. Cei șapte samurai)
Sissi (serie) 521
Sita 444
Si tous les gars de monde (vezi Dacă toți tinerii din lume) 475
Six et demi onze 183
Six Juin à l'aube (Le) 386
Skanderbeg 486, 516
Skeleton dance 325
Skepp till Indialand 421
Skilsmissen Born 422
Slavica 515
Smiling lieutenent (The) 250
Smulstron-stallet 491
Sniper (The) 524
Snow Withe and the seven dwarfs (vezi Albă ca zăpada și cei șapte pitici) 327—328
Sole sorge ancora (Il) 391
Something of value (v. Carnavalul Zeilor) 526, 580
Șoadaa el Karam (Romeo și Julieta) 450
Șoarecele de oraș și șoarecele de cîmp 326
Șoarecele la Belle-Arte 40
Șoarecii cenușii 100
Șobolanii 520
Șobolanii de la Tobruk 549
Sobre las olas 358
Soeurs ennemies 180
Sofka 515
Sogni nel cassetto (I) (vezi Visuri spulberate)
Șoimul Maltez (vezi The Maltèse Faulcon)
Soldaten og Jenny 423
Soldații crucii 362
Soldatul necunoscut 493
Soldier's Courtship (The) 37
Sole 352
Sole sorge ancora (II) 391
Solutions françaises 316
Sombreron (El) 536
Samen op weg 494
Sommaren med Monika 491
Sommarlek 422
Sommarnattesleende 491
Somnul cel mare (The Big sleep) 368
Sonata Kreuzer 188
Song of Bernadette (The) 368
Song of Ceylon 321
Sora de la Saint-Sulpice 351
Sorcière (La) 479
Sortie de la Pompe 19
Sortie des usines Lumière 17, 127
Sortie d'usine (Méliès) 24

S.O.S. 103 (vezi Uomini vul fundo) 388
Soţia nefericită 435
Soţie ad interim 450
Soţie pentru o noapte 555
Sotto il Sole di Roma 393
Soţii 419
Sound Barrier (The) (Zidul sunetului) 483
Souriante Madame Beudet (La) 182, 186
Souris Blanche (La) 82
Sous les toits de Paris 248, 289, 291
Southerner (The) 371
South Pacific 527
Soviet, înainte ! 191
Spalicek 462
Spare time 372
Spărgătorul de nuci 329
Spartacus 95
Spectrul verde 295
Spellbound 401
Speranţa omenirii 439
Sperdutti nel buio 98
Sperietoarea 466
Spinnen (Die) 168
Spionaj în deşert (vezi Five Graves to Cairo) 366
Spionii 171
Spionul din Osterland 153
Spiritisten 89
Spiste Horizonter 424
Splendoarea vieţii 426
Spre fericire 152, 153
Spre prăpastie 449
Squadrone bianco 353
Squawman (The) 126
Stage Coach (vezi Cavalcada fantastică) 282, 400
Stage door canteen 366
Stalingrad 376
Stăpînesc bărbaţii 349
Stars look down (The) 351
State of the Union (v. Miza jocului) 400
Statues meurent aussi (Les) 481
Statuia Libertăţii 436
Statuia Marelui Buda 432
Stazione Termini 473
Steagul roşu pe stînca verde 440
Steaua Nordului 366
Steaua tangoului 542
Stella 503
Stella Dallas (H. King) 276
Stella Dallas (Vidor) 277
Stenka Razin (de Drankov) 66
Stînca tinerelor fete 506
Stingerea unui incendiu 536
Ştiu unde merg 408
Stot star den danske sömand 423
Străbătînd Parisul (v. Traversée de Paris) 477
Strada 42 268
Strada celor cinci Luni 388
Strada fără soare 432
Strada lunga d'un anno (La) 469
Strada Mare (vezi Calle Major) 501
Strange accident 367
Stranger (The) 365
Strange Victory 401
Strania aventură a inginerului Lebel 148, 150
Strănutul lui Fred Ott 14
Strass et Compagnie 176
Strasse (Die) 165
Străzi fără soare 432
Streetcar named desire (A) 523
Street of sins 231
Street scenes 276
Ştrengăriţa (vezi The Major and the Minor)
Strigătul 470
Strigătul femeilor 436
Strigătul mării 362
Stromboli 391
Strong man (The) 229
Student prince (The) (Heidelberg) 236
Studentul din Praga 92
Stupidă sărbătoare 432
Studii 7 şi 8 212
Suba Rahiki Nishyioki 430
Subida al Ciclo 534, 537
Sub mii de acoperişuri 439
Sub steaua frigiană 518
Sudul oraşului 569
Suflet aspru 153
Suflete în ceaţă (vezi Quai des Brumes)
Suflet chilian 361
Sufragete moderne 151
Sullivans (The) (vezi Au fost cinci) 367

Sullivan's travel 369
Summer madness 484
Sumurum 158
Sunnyside (Chaplin) 146
Sunrise (vezi Răsărit de Soare) 239
Sunset Boulevard 405
Supă de raţă 269
Supusul (vezi Der Untertan)
Surcos 501
Surorile din Gion 428
Suspicion 370
Suspiciune (vezi Suspicion)
Surghiunitul din insule 483
Surprizele T.S.F.-ului 236
Şuta Bey 446
Suvorov 343
Swajara Doran 443
Swamp Water 371
Sweet smell of succes (The) 484
Swiss Tour 498
Simfonie diagonală 205
Symphonie fantastique (La) (vezi Simfonia fantastică) 381, 387
Simfonia focului (Pizetti) 97
Symphonie einer Grosstadt 214, 216
Symphonie paysanne 496

Table servie (La) 5
Tabu 240, 314
Tăcerea e de aur (vezi Le silence est d'or)
Tagebuch einer Verlorenen (Das) 253
Tah' do el kamar 449
Ta hvad dy vil ha 423
Taifu sodoki 552
Taifunul (vezi Typhoon) 135
Tamben somos irmaos 539
Tangoul morţii 359
Ţara făgăduinţii 571
Tarakanova 188
Ţara munţilor plutitori 492
Ţara sovietelor 191
Ţăranii (Modzelewski) 341, 356
Taras Sevcenko 411
Tarastettu Kuolema 492
Tare (La) 82
Target for to-night 372
Tartarin de Tarascon 289
Tartuffe 167, 226
Tarzan (serie) 333
Tata, mama, bona şi cu mine (vezi Papa, maman, la bonne et moi) 475
Tatăl asasin 505
Tatăl meu se recăsătoreşte 555
Taxi Hantur 451
Telegrame 511
Tel père et fils (Un) 309
Tell England 348
Tempête dans la chambre à coucher 47
Temps des oeufs durs (Le) 479
Ten commandments (The) 225, 529
Tendre ennemie (La) 476
Ten feet's man high (A) 527
Teodora 101
Terang bulan 559
Tereza 403
Tergui 575
Terje viggen 148
Terra e sempre terra 540
Terra treme (La) 393
Terre (La) 80
Terre d'Espagne 318
Terre fleurira (La) 482
Terremoto di Messina 64
Terre sans pain (vezi Las Hurdes) 212, 318
Terry-Toons (d. anim.) 460
Testament des Dr. Mabuse (Das) 262
Tête contre les murs (La) 480
Tête d'un homme (La) 299
Tetto (Il) 473
Teufels General (Der) 520
Texas Rangers (vezi Grănicerii din Texas) 276
Thaelman 518
That awful Truth (vezi Adevărul îndrăcit) 278
Théatre des Champs-Elysées: ce soir, relâche 206
Theodora 100
Theresa Raquin (Martioglio) 99
Thérèse Raquin (Feyder) 217, 218, 219, 296
Thérèse Raquin (Cerné) 477
These three 282
They live by night 525
They made me a fugitive (v. Oraşul bubuie) 407
They won't forget 272
Thieves Highway 402
Thin man (The) 278

Things to come (vezi Ce va fi mîine) 349
Third man (The) 408
Thirty-nine steps (vezi Treizeci și nouă de trepte) 350
This happy breed 373
This is the Army 366
This land is mine 367
Three in on 550
Three little Pigs (vezi Cei trei purceluși) 325
Three Musqueteers (The) (Ince) (Vezi Cei trei mușchetari)
Three women 236
Thunder over Mexico 333
Thursday Children 485
Thyphoon (The) 135
Tierra del Fuego se apaga (La) 542
Țigăncușa de la iatac 508
Tigris 86
Tigrul din Sierra 125
Tillies punctured Romance 120
Till we meet again (vezi Ultima întîlnire) 367
Time in the sun 334
Timpul florilor 419
Timpuri noi (vezi Modern Times) 270, 290
Tîrgul din Sorocinsk 344
Tînăra cu cutia de pălării 338
Tînăra gardă 411
Tînărul bogătaș Fuon 435
Tînărul hitlerist Quex 265
Tînărul partizan 558
Tinerețe frămîntată 488
Tinerețe triumfătoare 224
Tit Coq 548
Toată familia muncește 428
Toată lumea rîde, cîntă și dansează 344
Toată viața mea 440
Tocata 212
Together 485
Tokai Kokiogaku 427
Tol'able David 225
Tom and Jerry 460
Tom, Dick and Harry 369
To mennesker 423
Toni 298, 301, 308, 318, 371
Tonnerre (Le) 181
Toros 535
Torrent (Le) 178
Torst 422
Tot orașul vorbește (Raja Paranjapa) 447
Tot orașul vorbește (vezi The whole Town's Talking) 280
Totul pentru patrie 361
Totul pentru război 428
Touch of Evil 531
Touchez pas au grisbi 475
Tour (La) 214, 317
Tour au large 214
Tournoi dans la Cité (Le) 213
Tout petit Faust (Le) 322, 332
Toute la ville danse 304
Tovarășa P. 377
Tower of the lies 231
Traffic in souls 125
Trafic de carne albă (Larsen) 125
Trafic de carne albă (Madsen) 86, 89
Tragedia circului 419
Tragedia Japoniei 430
Tragedia minei 300
Tragedie americană 333
Trăiască Franța 136
Trăim numai odată (vezi You only live once) 285
Tramp (The) 143
Tramp, tramp, tramp 229
Trandafirul din Bagdad 466
Trapez 483
Trăsura fantomă 149, 150
Traumfabrik 519
Travailleurs de la mer (Les) 77
Traversarea fluviului Ian-Tse 439
Traversée de Paris (vezi Străbătînd Parisul) 477
Traversée du Sahara en autochenille 316
Treasure Island (d. anim.) 459
Trece furtuna 355
Treia lovitură (A) 411
Treichville 482
Trei cîntece despre Lenin 191, 334
Trei femei moderne (v. Patul și sofaua) 436
Trei într-un subsol 201
Trei povești interzise 469
Trei prietene 342
Trei și una (vezi Design for living) 277
Treizeci de secunde deasupra orașului Tokio 366

Trenul 34, 418, 420
Trenul mongol (sau Expresul albastru) 201
Trenul spectrelor 100
Tribul 358
Tribunal de Justicia 359
Tricheurs (Les) 477
Triumph des Willens 265, 266
Troica 93
Trois sultanes (Les) 175
Trois femmes 479
Trollfossen 494
Trompa de aur 89
Trouble in Paradise 277, 278
Trouble with Harry 531
Trubadurii diavolului (vezi Les visiteurs du soir)
Trueño entre las Hojas (El) 546
Trust (Le) 82
Tulburare 553
Turksib 315
Turmele sălbatice 414
Turnul florilor de liliac 432, 433
Typhoon (The) (vezi Taifunul) 135

Überfall 216
Ucenicul vrăjitor 212
Ucraina (de Barnett) 336, 337
Ucraina în flori (sau Miciurin) 414
Ugețu monogataru 432
Ulica Granicza 417
Uli der Knecht 499
Ulițele nenorocului 525
Ultima etapă 417
Ultima îmbrățişare 99
Ultima întîlnire (vezi Till we meet again) 367
Ultima noapte 342
Ultima pereche care aleargă 490
Ultima şansă (Su-yi) 437
Ultima şansă (Lindtberg) 498
Ultimele zile ale Filipinelor 499
Ultimele zile ale oraşului Pompei 37
Ultimele zile ale oraşului Pompei (vezi The last days of Pompei) (Cooper și Shoedsach)
Ultimi giorni di Pompei (Gli) (Ambrozio) 64, 75 95, 96
Ultimo dei Frontignac (L') (sau Romanul unui tînăr sărac) 95
Ultimul miliardar 269
Ultimul mohican 229
Ultimul pod 520, 515
Umberto D. 392
Umbra 518
Umbră pe Yoşiwara 427
Umbra trecutului 99
Umbre pe zăpadă 420
Umlog 448
Un an de la moartea lui Lenin 191
Uncle Tom's Cabin 67
Unde e fericirea 361
Unde nu zboară vulturii 580
Under the red Robe 231
Undici fioretti din San Francisco 391
Underworld (vezi Bandiții din Chicago) 238, 306
Undeva în Europa 418
Une si jolie petite plage 397
Unfaithfully yours 405
Unholly three (The) 321
Unirea pentru cauza cea mare (sau S.V.D.) 336
Universitățile mele 344
Un marito per Anna Zaccheo (vezi Anna Zaccheo) 469
Unser tägliches Brot 258, 415
Un suflet găsit pe drum 426
Unul din avioane nu s-a întors 373
Untertan (Der) (vezi Supusul) 415
Uomini, che mascalzoni! (Gli) 353
Uomini e lupi (vezi Oameni și lupi) 469
Uomini sul fondo 388
Uomo della Croce (L') 389
Uraganul (vezi Hurricane)
Uriaşul 531
Urmaşul lui Gingishan (v. Tempête sur l'Asie; Vulpea argintie) 196, 333
Urmele lacrimilor 437
Uşa închisă 360
Uylenspiegel 495

Vaca 534
Vacances de M. Hulot (Les) 479
Vacanțe romane (Roman Holiday) 400
Văduva veselă (Stroheim) 235
Văduva veselă (Lubitsch) 250, 277
Vagabondul (vezi Awara) 447, 566
Vaga Seishun Nikui Nashi 430

Val de maree 516
Valea Castorilor 460
Valiza diplomatică 198
Valkoinen Peura 493
Valurile Dunării 512
Vampires (Les) 100
Vampyr 247
Van Gogh (doc.) 481
Vanina 162
Van Lao-hu 436
Vară minunată (O) 413
Variété 256, 257
Vecchia guardia 352
Vechi biserici daneze 423
Vechi legende cehe 463
Vechea fazenda 538
Vechiul și noul (la început: Linia generală) 188—193
Vecinii 461
Vederi reprezentînd viața și patimile lui Iisus Cristos 22
Velgard 569
Vendanges 216
Vendeval marvilhozo 502
Venea o moară pe Siret 508
Vento Norte 540
Venus victrix 180
Vertige 180
Verbena de la Paloma (La) 351, 352
Verdun, vision d'histoire 175
Veritas Vincit 157
„V” for victory 461
Veșnica tăcere 311
Viaggio al Sud 470
Viaggio in Italia 469
Veselele cumetre din Riazan (v. Satul păcatului) 201
Viața așa cum e (serie Gaumont) 82
Viața Castorilor 414
Viața evreilor în Ereț 571
Viața într-o veche capitală 436
Viața învinge 510
Viața la 18 ani 355
Viața lui Buda 442
Viața lui Buffalo-Bill 103
Viața lui Charles Peace 60
Viața lui Crișna 442
Viața lui O'Hara, femeie ușoară 432
Viața lui Vișnu 442
Viața nu iartă 511, 512
Viața marilor lacuri 418
Viața minerilor 311
Viața pe picior mare (v. La grande vie) 572
Viață pentru alta (O) 188
Viața solitară 106
Viața străbunilor 149
Viață sau moarte 574
Viața unui bețiv 426
Viața unui pompier american 65
Viața ușoară (vezi Easy Living)
Victimele 555
Victimes de l'alcoolisme (Les) 48, 177
Victoire sur l'Anapurna 482
Victor Hugo 481—482
Victoria deșertului 192
Victoria din Sud 376
Vidiapati 444
Vie (Une) (Astruc) 480
Vie de notre Seigneur Jésus-Christ (La) 60, 81
Vie de Pasteur 183
Vie de Polichinelle (La) 56
Vie des mineurs (La) 311
Vie est à nous (La) 300, 482
Viena 377
Viermele de mătase al primăverii 436
Vie telle qu'elle est (La) (serie) 82
Vietnamul luptă 562
Vila solitară 105
Villa destin 178
Vin nemții din nou 503
Vînătoarea de lei 87
Vînt de la nord 360
Vîntul (de Sjöström) 231
Vîntul lumii 427
Vîntul și rîul 422
Vioara spartă 580
Violettes Impériales 175
Vipères (Les) 82
Vis de opium 89
Visages d'enfants 217, 218
Visele pe care banul le poate cumpăra 213
Visiteurs du soir (Les) (vezi Trubadurii diavolului) 380, 384
Vîsla (d. anim.) 461
Vîslașii de pe Volga 224
Visul Doroteei 41
Visul Impăratului 439

Visul meu 559
Visul șoimului 205
Visul unei nopți de vară (Trnka) 463
Visul unui vals 277
Visuri negre 88
Visuri și dolari 504
Visuri spulberate (vezi I sogni nel Cassetto) 473
Viva Zapata 523
Vivent les dockers 482
Vi vil et Barn 423
Vitelloni (I) 471
Viva Villa 274, 334
Visere in pace 391
Vizuina lupului 517
Vocea inimii 503
Voidore Tenshi 430
Voice of the World (The) 319
Voioasa Mary 39
Voleur de paratonneres (Le) 464
Volga boatmen 225
Volga — Volga 344
Voluntarii Turnului 558
Vormittagspuck 214
Vot'permis... viens l'chercher 55
Voyage à travers l'impossible 28, 57
Voyage au Congo 315, 578
Voyage dans la Lune (Le) 32, 57
Voyage dans le ciel 316
Voyage de Badabou 465
Voyage de la famille Bourrichon (Le) 59
Voyage du Tzar à Paris 23
Voyage imaginaire (Le) 207
Voyage surprise (Le) 398
Vrăbiile și Cioara 439
Vrăjitoarele din Salem (vezi Les Sorcières de Salem) 519
Vredens Dag (Dies Irae) 422
Vulpea argintie (vezi Urmașul lui Gingishan)
Vulpile verzi de la Monte-Cassino 520
Vulturul și șarpele 358

Wachsfiguren Kabinet 161, 162, 239
Walk in the sun (A) 367, 403
Wandering Jew (The) 346
War brides (v. Neveste de război) 133
Way ahead (The) 373
Way down East 223
Way to the Stars (The) 373
Wedad 450
Wedding and Babies 532
Wedding March honeymoon (The) 235
Week End 215
Weib des Pharao (Das) 158
Weisse Hölle von Piz Palu (Die) 259
West Front 260
Western Approches 373
Western Union 285
Westerner (The) 284
We Willie Winkie 282
Wheel of fortune 347
Whisky Galore 409, 484
Whispering City 548
White sister (The) 226
White Shadows of the South seas 313, 319
Who killed Cock Robin? 326
Whole Town's Talking (The) (vezi Tot orașul vorbește) 280
Why get married 547
Why we fight 192, 367, 368
Wild generation 525
Wild one (The) 524
Wilhelm Tell 53
Wilhelm van Orange 357
Wilson 365
Wings of morning 349
Wind (The) 231
Windmill in Barbados 319
Window (The) 404
Wings of Morning 349
Winning a Continent 577
Winterset 274
Wislow Boy (The) 407
Wollo (Ballet Primadonnen) 151
Woman 230
Woman in the Window (The) (vezi Femeia cu portretul) 371
Vrăjitoarele (v. Hexen)
Woman of Paris (A) 226, 219
Woody wood pecker 460
Work 143
World is rich (The) 372
World of plenty 372
World symphony 319
Wozzek 416
Wunder der Schneeschuhe 259
Wuthering Heights (Bramble) 346

Wuthering Heights (Wyler) (vezi La răscruce de vînturi) 284

X-ul misterios 91

Yank at Oxford 349
Yankee Doodle Dandy 366
Yanosik 354
Yascott el Esteimar 574
Yoidore Tenși (Un înger beat) 430
Yoru no Onnatashi 431
You and me 285
You can't take it with you 279, 290
You only live once (vezi Trăim numai odată) 285
Youne lions 524
Young lovers 483
Young Mr. Lincoln 282
Ywojima 405

Za la Morte 100
Zafra o sangre y Azucar 537
Zanghezur 345
Zăpezi însîngerate 336
Zasadil dedek repu (v. Bunicul și sfecla)
Zboară cocorii 489
Zeii stadionului (vezi Olimpiada)
Zeinab 449, 450
Zeița (v. The Goddess)
Zendani e Emir 568
Zéro de consuite 293
08/15 go home 520
08/15 pleacă la război 520
Zeul războiului 201
Zi din viață (O) 391
Zi de salariu 62
Zidul invizibil 402
Zidul sunetului (The Sound barrier) 483
Zigomar (serie) 86
Zigomar contre Nick Carter 85
Zigomar peau d'Anguille 85
Zile de Octombrie 486
Zilele de la Voloceaievsk 338
Zindigi 444
Zoia 377
Zola 482
Zonă de vacuum 432
Zone (La) 214, 316
Zone de la Mort (La) 176
Zorii zilei de 15 August (In) 432
Zorile 536
Zorile speranței 543
Zvăpăiata 488
Zuydersee 519
Zuhur el islam 574

PRINCIPALELE LUCRĂRI CONSULTATE

Bibliografia de mai jos nu este o bibliografie internaţională, ci numai o listă a lucrărilor (publicate sau nu) care ne-au servit la obţinerea uneia sau mai multor informaţii.

Asteriscurile (minimum unu, maximum trei) nu reprezintă valoarea lucrărilor respective, ci precizează numai aportul lor mai mult sau mai puţin important adus redactării prezentei lucrări.

Publicaţiile de specialitate care, după 1948, s-au înmulţit în toate ţările, au completat sau rectificat cercetările noastre anterioare. Ele ne-au dat mai ales elementele fără de care nu am fi putut nici schiţa şi nici chiar concepe o *istorie a cinematografului mondial*.

Mulţumim călduros tuturor autorilor lucrărilor enumerate mai jos, precum şi tuturor celor care în multe alte ţări au contribuit la cercetările noastre cu toată bunăvoinţa şi complet dezinteresaţi.

Exprimăm profunda noastră recunoştinţă faţă de Lotte Eissner, Jean Béranger şi André Martin, care au recitit, completat şi corectat paginile consacrate, respectiv, cinematografului german, suedez şi de animaţie.

LUCRĂRI GENERALE

În limba franceză

E. Kress: *Historique du cinématographe* (Paris, 1912) Br. de 16 p.
*** Louis Delluc: *Cinéma et Cie.* (Paris 1919).
* Louis Delluc: *Photogenie* (Paris 1920).
*** Léon Moussinac: *Naissance du cinéma* (Paris 1924).
** G. M. Coissac: *Histoire du cinématographe* (Paris 1925).
* *L'art cinématographique*, de Mac Orlan, Beucler, Dullin, Allendy Vuillermoz, Andrè Berge, Marcel L'Herbier, Léon Moussinac, A. Levinson, A. Valentin, Meunier-Surcouf, Mallet-Stevens, Boris Bilinski, M. Schutz, A.P. Richard, Boisyvon, Emilio Ghione, Ferri-Pisani, René Jeanne, Tuhre Dahlin, Georges Altman (8 vol., Paris, 1926—1931)
** Léon Moussinac: *Panoramique du cinéma* (Paris, 1929).
** Georges Charrensol: *Panorama du cinéma* (Paris, 1930).
* *Le cinéma, des origines a nos jours*, de Fescourt, Nogués, G.M. Coissac, Picot et Charollais, Georges Maurice, Louis Saurel, René Jeanne J.L. Bouquet, J.G. Auriol, Joé Hamman, Commandon, J.L. Troze Gaël Fain, Germaine Dulac (Paris, 1932).
* Ilya Ehrenburg: *L'usine des rêves* (Paris, 1933).
* Bardèche et Brasillach: *Histoire du cinéma* (Paris 1935).

Lucrare reeditată cu numeroase adăugiri și modificări în 1943, 1948 și 1953.

* *Le rôle intellectuel du cinéma*, de Rudolf Arnheim, Al. Arnoux. Elie Faure, Umberto Barbara, Cavalcanti, Walt Disney, Markovin, G.W. Pabst, Rotha, Aboucaya, Allport, Valerio Jalner (Paris, 1935).

* Carl Vincent: *Histoire de l'art cinématographique* (Bruxelles, 1939).

** Lo Duca: *Histoire du cinéma* (Paris, 1942 și 1947), 120 p.

** Léon Moussinac: *L'âge ingrat du cinéma* (Paris, 1945).

** Peter Baechlin: *Histoire économique du cinéma* (Paris, 1946). Traducere în limba franceză în „Der Film Als Wall" (Filmul considerat ca marfă), teză de drept publicată la Bâle în 1945.

* Colpi: *Le cinéma et ses hommes* (Montpellier, 1947). Repertoriu bio-filmografic.

„Georges Sadoul": *Histoire générale du cinéma.* Această lucrare, din care 5 volume au fost publicate între 1946 și 1954, studiază cinematograful sub toate aspectele sale (artă, economie, tehnică, industrie, rol social etc.), iar istoria într-un volum studiază în mod esențial numai arta filmului. Am rectificat unele erori sau omisiuni din Histoire Générale în ediția din 1958 a lucrării *Histoire du Cinéma Mondial.*

** Marcel Lapierre: *Anthologie du Cinéma* (Paris, 1948).

** Marcel Lapierre: *Les cent visages du Cinéma* (Paris, 1948). Pentru a ajuta la consultarea acestui considerabil număr de fapte și documente se recomandă procurarea indexului alfabetic stabilit de M. Gay (6, Rue du Rhône, Genève, Suisse).

** René Jeanne și Charles Ford: *Histoire encyclopedique du Cinéma*:

I. Le Cinéma français (1895—1929) (Paris, 1947)
II. Le Cinéma muet (Europa, fără Franța) America (fără S.U.A.) Africa, Asia (1895—1929). (Paris, 1952).
III. Le Cinéma américain (1895—1945) (Paris, 1955)
IV. Le Cinéma parlant (1930—1945) (fără Statele-Unite)

*** Unesco: *Presse, film, radio. Rapoarte asupra mijloacelor tehnice de informație*, 5 volume și 2 suplimente (Paris, 1951).

** Unesco: *Presse, radio, film, television* (prima Ed. Paris, 1950).

* Unesco: *L'Industrie du Cinéma dans six Pays D'Europe* (Danemarca, Norvegia, Suedia, Marea Britanie, Franța, Italia) (Paris, 1951).

*** Unesco: *Presse, radio, film, television* (informația în întreaga lume) (2-a Ed. Paris, 1954),

** Elie Faure: *Fonction du Cinéma. De la Cineplastică la destinul său social.* (Paris, 1953).

** Armand Mercillon: *Cinéma et monopoles. Studii economice* (Paris, 1953) *Cinéma 53 a travers le monde*, de A. Bazin, Daniel Valcroze, Gavin Lambert, Chris. Marquer, Jean Queval, J. L. Tallenay (Paris, 1954).

*** *Index de la cinématographie française* (Paris, 1947—1958). 15 volume cuprinzînd lista, genericele și analiza tuturor filmelor franceze și străine editate în Franța din 1947.

*** *Annuaire biographique du cinéma et de la télévision en France* (Paris, 1954). *Supliment* (Paris, 1958).

*** *Fiches filomographiques de L'I.H.E.C.* (Institutul de Înalte Studii Cinematografice), 250 de fișe publicate între 1946 și 1958, consacrate fiecare studiului unui film (Franța, S.U.A., U.R.S.S., Italia, Mexic, Marea Britanie, etc.).
Mulțumesc cu această ocazie direcției de la I.H.E.C., și numeroșilor elevi străini care mi-au comunicat informații asupra cinematografiei din țara lor.

Periodice

*** *Cinéma* (1921—1923).
* *Ciné-Miroir* (1922—1929).
*** *Cin-Magazine* (1921—1929).
* *Mon Ciné* (1925—1928).
*** *La revue du Cinéma* (1927—1932, 1947—1948).
* *Pour vous* (1930—1939).
* *Cinémonde* (1930—1939).
*** *L'écran français* (1944—1945).
** *La cinématographie française* (1946—1958).
** *Le film français* (1945—1958).
*** *Les cahiers du Cinéma* (1950—1958).
** *Bulletin d'information* (Centrul Național al Cinematografiei Franceze) (1946—1958).
*** *Cinéma* 54, 55, 56, 57, 58.
** *Revue internationale du Cinéma* (1949—1958).

În limba engleză

** Paul Rotha și Richard Griffith: *The film till now, a survey of world Cinema* (Filmul pînă în zilele de azi, o panoramă a cinematografului mondial) (Londra, 1949). Noua ediție a unei lucrări publicate pentru prima oară în 1930.
Paul Rotha, Sinclair Road și Richard Griffith: *Documentary film* (Londra 1952)
Martin Quigley Jr.: *Magic shadows* (Washington, 1948), preistoria cinematografului.
Roger Manvell: *Experiment in film* (Londra, 1949). Antologie consacrată cinematografului de avangardă.
Clarence Winchester: *The world film encyclopedia* (Londra, 1933)
Maud Miller: *Winchester film encyclopedia* (Londra, 1948)
** *International motion picture almanac* (New York 1945 la 1957) Anuar publicat de Editurile Quigley, consacrat mai ales cinematografului american, dar conținînd și un interesant sector internațional.

Periodice

** *Sight and sound* (Londra, 1948—1958).
** *Motion picture herald* (New-York, 1944—1958).

În limba daneză

** Ove Brusendorf: *Filmen* (3 volume) (Copenhaga, 1939 — 1940)
Repertoriu al principalilor cineaşti artişti şi filme.

În limba portugheză

** Alberto Cavalcanti: *Fiome e realitade* (Sâo Paulo, 1953)

În limba cehă

Karel Smrz: *Dejiny filmu* (Praga, 1933) (Istoria cinematografului).

În limba italiană

** Francesco Passinetti: *Storia del cinema* (Roma, 1939).
Francesco Passinetti: *Mezzo secolo di cinema* (Milano, 1946).
*** Francesco Passinetti şi Charles Reinert: *Film lexicon*
Piccola enciclopedia Cinematografica (Milano, 1948).
Mică enciclopedie cinematografică, conţinînd un lexicon alfabetic rezumînd cariera a 2000—3000 de cineaşti, de actori, etc.
** Flavia Paulon: 2000 *Films a Venezia* (Roma 1950).
Luigi Rognoni: *Cinema muto* (Milano, 1951).
G. Aristarco: *Storia delle teoriche del film* (Torino, 1951).
Roberto Paolella: *Storia del cinema muto* (Napole, 1956).

În limba poloneză

* Jerzy Toeplitz: *Hiztoria sztuki filmowej* (1895—1928). 2 volume (Varşovia 1956 şi 1957).

LUCRĂRI CONSACRATE DIFERITELOR ŢĂRI

Africa de nord

* M.R. Bataille şi Claude Veillot: *Cameras sous le soleil, Le Cinéma en Afrique du Nord* (Alger, 1956).
În anexă, o filmografie (1919—1956) a filmelor de toate naţionalităţile regizate în Maroc, Algeria şi Tunisia.

Animație (Cinematograful de)

** **Philippe Colin** și **Michel Wyn**: *Le cinéma d'animation dans le monde* (Paris, 1956, Ronéoté).

* **Halas** și **Batchelor**, **Noburo Ojiji**, **Georges Sluizer**: Rapoarte asupra cinematografului de animație în Marea Britanie, Japonia și Olanda, prezentate la al II-lea Congres Internațional de la Cannes (1956).

** **André Martin**: *Pour lire entre les images* (Paris, 1956).

** *Le cinéma image par image:* Oficiul Național al Cinematografului.(Canada, 1956).

Norman McLaren: *Cameraless animation:* (National Film Board of Canada, 1958).

Argentina

Anuario cinematografico hispano-americano (Madrid, 1950).
Capitolul *Cinematografia Argentina* (pp. 797—945) conținînd o filmografie a regiilor (1931—1950) realizate în Argentina.

** **Roland**: *Para una futura historia del cine argentino.*

Austria

* *Verzeichnis österreichischer filme* (1946—1957).
Filmografia producției austriece de după război elaborată de: *Osterreichischen gesselschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft* (Viena, 1957).

Belgia

* J.A. **Robberechts**: *De film in Belgie* (Anvers, 1954)
Culegere de articole în franceză și flamandă, conținînd la p. 50—55 o listă a filmelor regizate în Belgia de la origine la 1954, lucrare elaborată de F. Bolen. Mulțumesc D-lui M. F. Rigot de a-mi fi trimis aceste culegeri.

Brazilia

* S. **Cavalcanti de Paiva**: *Historia do cinama Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1952).
Articole ilustrate publicate de revista săptămînală *Machete*

** F. **Silva Nobre**: *Pequeña historia do cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1953).

** F. A. Vlleta Netto: *Le cinéma au Bresil* (Paris, 1956). Memoriu dactilografiat pentru I.D.H.E.C.
Mulţumesc D-lui Soles Gomès, director al cinematecii din Sâo Paulo, de a-mi fi comunicat diversele informaţii, şi în special o listă a filmelor vorbitoare braziliene. (1931—1958).

Bulgaria

Filmul bulgar. Buletin publicat de Cinematografia de Stat din anul 1950.

Canada

** *Film weekly year book of the canadian motion picture industry*, editat de *Hye Bossin* (Toronto, 1951).
Autorul publică aci un foarte interesant studiu: *The Story of the Canadian Motion Picture Industry* (Istoria industriei cinematografice canadiene, de la originele sale pînă în 1950).

Film weekly year book of the canadian motion picture industry, editat de *Hye Bossin* (Toronto, 1955—1956).
Mulţumesc Ambasadei Canadei la Paris de a-mi fi trimis împreună cu aceste două cărţi de mai sus, o filmografie a producţiei canadiene (1945—1956).

Ceylon

The indian film Directory, 1957, editat de P.K. Thambi şi conţinînd (p. 445—448) un capitol consacrat cinematografiei cingaleze.

China

** Jaroslav Prusek, Jan Zalman, etc.: *Film Nove Ciny* (Cinematograful în China Nouă) (Praga, 1952).

* Giuliano Bertolocci: *Storia del cinema cinese* (Istoria cinematografului chinez, 1904—1956) (Roma, 1957).

* Pierre Courau: *Le cinéma en Republique Populaire Chinoise* (Uni-France Film, Paris, 1956, Ronéoté.
Mulţumesc D-lor Yang Han-Sen, Wang Lan-Si, Ho Teng Kan, Wang Hui, Waiman Seto, Ceng Cin-Wa, cît şi direcţiei cinematografului chinez şi serviciului de relaţii culturale din Pekin care mi-au permis să studiez la faţa locului (Pekin, Shanghai, Canton şi Ciang Ciun) datele despre producţia cinematografică chineză şi să întocmesc o filmografie succintă a unui cinematograf prea puţin cunoscut în Occident.

Chile

* Alberto Santana: *Principios de la historia del cinema chileno*, publicat în *Septime Arte* (August 1956), revista Cine-Clubului Universitar din Santiago.

Cuba

* *Annuario cinematografico hispano americano* (Madrid, 1950, citat mai sus) p. 1043—1065, conținînd la p. 1050—1051, o listă a filmelor realizate în Cuba între anii 1897—1947.

Danemarca

** *50 Aar i Dansk film* (Copenhaga, 1958).
Culegere de articole conținînd un *Film Index*, o filmografie a tuturor filmelor regizate în Danemarca între 1903—1956, elaborat de Marguerite Engberg și de *Det Danske Filmmuseum* (Cinemateca daneză). Mulțumim D-lui Ove Brusendorf pentru studiile, fotografiile și documentația pe care ni le-a comunicat.
Forsyth Hardy: *Scandinavian cinema* (Londra, 1922).

Egipt

Jacques Pascal: *The middle east picture almanac* (Cairo, 1946—1947)
** Jacques Pascal: *Annuaire du cinéma pour le moyen-Orient et l'Afrique du Nord* (Cairo, 1951—1952) și 1956.

Finlanda

** Aito Mäkinen și Gengt Pihlströ́m: *The finnish film To-Day* (Helsinki, 1946).
Mulțumesc D-lui Aito Mäkinen pentru informațiile pe care mi le-a furnizat pe de altă parte asupra cinematografului finlandez.

Franța

Nicole Vedrès: *Images du Cinéma français* (Paris, 1945).
Georges Charensol: *Renaissance du Cinéma français* (Paris, 1946).
Manuel Villegas Lopez: *Cine frances* (Buenos Aires, 1947).
Roger Régent: *Cinéma de france* (Paris, 1948). Bilanțul filmelor 1940—1944.
Oswaldo Campasi: *10 anni di cinema francese* (Milano, 1948, 2 volume).
* Marcel L'Hérbier: *Intelligence du Cinématographe* (Paris, 1949). Antologie.
Agel, Barrot, Bazin, Doniol Valcroze, Denis Marion, Queval, Tallenay: *Sept ans de Cinéma français* (Paris, 1953). Bilanț 1945—1951.

Pierre Leprohon: *Cinquante ans de cinéma français* (1895—1945) (Paris, 1954).
* Pierre Leprohon: *Presences contemporaines: Cinéma* (Paris, 1957) Biografii şi filmografii a 25 de realizatori contemporani.
Georges Sadoul: *French film* (Londra, 1953). Neapărut în limba franceză.

Monografii şi filmografii

* Bessy şi Lo Duca: *Louis Lumière inventeur* (Paris, 1948).
** Bessy şi Lo Duca: *Melies mage* (Paris, 1945).
Georges Sadoul: *An index to the creative work of georges melies* (Londra, 1947). Filmografie.
** Charensol şi Régent: *Un maître du Cinéma, René Clair* (Paris, 1952).
Glauco Viazzi: *René Clair* (Milano, 1946).
** Jean Queval: *Marcel Carné* (Londra, 1950). Filmografie în engleză.
** Jean Queval: *Marcel Carné* (Paris, 1952). Bio-filmografie.
* Bernard G. Landry: *Marcel Carné* (Paris, 1952). Bio-filmografie.
* Jacques Catelain *Marcel Carné* (Paris, 1930).
* Pierre-Boulanger: *Jean Grémillon* (Paris, 1949). Filmografie.
** Micha, N. Franck, Ch. Spaak, J. Grémillon, B. Zimmer, Louis Jouvet, Léon Barsacq, Charles Vanel, Alex. Arnoux, Louis Page, etc.: *Jacques Feyder ou le cinéma concret* (Bruxelles, 1947), cu bio-filmografie.
** Sales Gomès: *Jean Vigo* (Paris 1957).
François Chalais: *H.G. Clouzot* (Paris, 1950).

Datorez mulţumiri speciale, şi care nu privesc numai cinematograful francez, D-lui Henry Langlois, fondator şi secretar al *Cinematecii franceze*, fără de care, atît această carte cît şi lucrările mele, nu ar fi putut fi întreprinse.

Germania

* Oskar Kalbus: *Vom werden deutscher Film kunst* (Berlin, 1935) Istoria cinematografului german: I-ul volum, cinematograful mut; al II-lea volum, cinematograful vorbitor.
*** Siegfried Krackauer: *From caligari to Hitler* (New-York şi Londra 1947), Istoria cinematografului german între 1918—1933.
*** Lotte H. Eisner: *L'écran démoniaque* (Paris 1952).
H. H. Wollenberg: *50 years of german film* (Londra 1948) 50 de ani de cinematograf german.
Defa: *Auf neuen Wegen* (Pe drumuri noi) (Berlin 1950).
Der Film: *Filmele germane* (1946—1958).
Repertoriu de filme editate în Germania Federală.

Monografii

Herman G. Weinberg: *An index to the creative work of Fritz Lang* (Londra 1946), filmografie.

Theodore Huff: *An index to the films of Ernst Lubitsch* (Londra 1947), filmografie.

Theodore Huff: *An index to the films of F.W. Murnau* (Londra 1948), filmografie.

Grecia

** Cristos Kyriacopulos: *Cinematograful grec*, Memoriu al I.D.H.E.C. dactilografiat, (Paris, 1956).

India

** D-na Panna Shah: *The indian film* (Bombay, 1951).

* *Report of the film Enquire commitee* (New-Delhi, 1951) Raportul unei anchete parlamentare întreprinse în 1949.

** I. K. Menon: *Indian motion picture almanac and who's who, 1953.* (Bombay, 1953).

P. K. Thambi: *The indian film directory*, 1957 (Madras). Anuar consacrat în special cinematografului din Sudul Indiei.

** Garga: *The indian cinema* (va apărea în 1959). Mulţumesc D-lui Garga de a-mi fi comunicat manuscrisul studiului său, primul studiu consacrat artei filmului indian. Şi mulţumesc de asemenea Serviciului Cultural al Ambasadei Indiei la Paris.

Indonezia

** Armijn Pané: *The production of feature film in Indonesia:* Număr special al revistei *Educaţie şi Cultură* (Djakarta, 1953) conţinînd o filmografie.

M. Sajian: *Dezvoltarea cinematografiei în Indonezia* (Articol publicat de revista *Indonesia*, Djakarta, ianuarie 1945).

Rosihan Anwar: *Producţia cinematografică în Indonezia* (Revista *Siasiat*, Djakarta, mai 1953). Mulţumesc D-lui M. Idris, ataşat cultural al Ambasadei indoneziene la Paris, de a-mi fi comunicat în 1955 această documentaţie.

Iran

** Mehdi Mirzamadeh: *Cinematograful iranian* (Memoriu al I.D.H.E.C. dactilografiat, Paris, 1957).

Mulţumesc D-lui Gaffary de a-mi fi comunicat interesante detalii asupra cinematografului iranian, şi de a fi recitit ediţia 1954 a acestei cărţi pentru a-mi semnala unele erori şi omisiuni.

Italia

** Vernon Jarratt: *The italian cinema* (Londra, 1951).
*** Maria Adriana Prolo: *Storia del cinema muto italiano.* Tom I (Milano, 1951). Cu o filmografie 1904—1905.
*** Carlo Lizzani: *Cinema italiano* (Florenţa, 1953). Traducere franceză: *Le cinéma italien* (Paris, 1955). Cu o filmografie a principalilor realizatori italieni.
** Mario Gromo: *Cinema italiano* (1903—1953) (Milano, 1954).
*** Gino Caserta şi Alessandro Ferrau: *Annuario del cinema italiano 1956—1957*. (Roma, 1957).
Secţia a III-a (323 de pagini), conţine o filmografie completă a producţiei italiene de la 1930 la 1956.
** *Unitalia Film: Realizatorii italieni* (Roma, 1958).

Periodice

Cinema (1946—1952), *Cinema nuovo* (1950—1958), *Bianco e Nero* (1947—1952), *Unitalia Film* (1950—1958), *Producţia italiană* (repertorii publicate de Unitalia Film după 1950).

Marea Britanie

** *Grierson on documentary*, editat de *Forsyth Hardy* (Londra, 1946).
** *20 Years of British Film* (1925—1945), de *Michael Balcon, Lindgren, Forsyth Hardy, R. Manwell* (Londra, 1947).
** Rachael Low şi Roger Manvell: *The history of the British Film* (1896—1919) (Londra, 1948—1951).
Trei volume dintre care ultimul este redactat de Rachael Low.
Georges Sadoul: *British creators of the film technique* (Londra, 1948). Broşură.
Peter Noble: *The British Film yearbook* (1949—1950).
Peter Noble: *The British Film and Television Yearbook* (1956—1957).

Monografii şi filmografii

* Peter Noble: *Index to the work of Alfred Hitchcock* (Londra, 1949)
* Eric Rohmer şi Claude Chabrol: *Hitchcock* (Paris, 1957).

Spania

** *Annuario cinematografico hispano americano* (Madrid, 1950). Primele 795 de pagini ale acestui anuar (deja citat), sînt consacrate Cinemato-

grafului spaniol. Filmografie a producţiei naţionale (1939—1949), p. 91—340 şi 756—795.

** *Annuario del cine español 1955—1956* (Madrid, 1956).
O filmografie a producţiei naţionale 1939—1954, p. 121—366. *Panorama cinematografului spaniol* (în franceză) (Madrid, 1951).

Cine español en Cannes (1952).

** Berzosa Blanc: *Panorama cinematografului în Spania*. Memoriu de sfîrşit de studii (manuscris) prezentat la I,D.H.E.C. în iunie 1958.

* Carlos Fernandez Cuenca: *Fructuozo Gelabert, fundator de la cinematografia española* (Madrid, 1957). Bio-filmografie.

Realizadores y operatores cine español (1953) (Broşură).

Periodice

Cine Universitario (Salamanca).
Objectivo (Madrid).

Statele Unite

* Robert Florey: *Filmland* (Paris, 1923)

*** Terry Ramsaye: *A million and one nights* (New York, 1922, 2 vol.) Istoria (fundamentală) a cinematografului american de la origine pînă în 1925.

* Gilbert Seldes: *The movies come from America* (Cinematograful vine din America) (New York, 1927).

* *Linişte, se turnează!* de Walt Disney, Paul Muni, Bette Davis, John Cromwell, J.S. Lasky, L. Howard, etc.
Studii culese de Nancy Naumberg, traducere de J.G. Auriol (Paris 1939).

* *Tehnica filmului*, de Leslie Howard, George Cukor, Frances Marion, Nathalie Kalmus, etc.
Studii culese de Stephen Watts, traducere franceză de J. G. Auriol (Paris, 1938).

*** Lewis Jacobs: *The rise of american film* (Dezvoltarea cinematografului american) (New York, 1939).

** Leo G. Rosten: *Hollywood* (New York, 1941).

* Deems Taylor, Marcelene Peterson şi Bryant Hale: *A pictorial history of the movies* (New York, 1943).
Album ilustrat: cca. 800 de fotografii.

** Robert Florey: *Hollywood hier et aujourd'hui* (Paris, 1948).

* Ruth A. Inglis: *Freedom of the movies* (Chicago, 1947). Anchetă asupra cenzurei.

* *Hearing regarding the communist infiltration of the motion picture industry* (Washington, 1947).
Dare de seamă stenografică a interogatoriilor Comisiei de activităţi antiamericane.

** John Howward Lawson: *Film in the Battle of ideas* (New York, 1953).

* Antonio Chiattone: *Il film western* (Milano 1949).

* A. Bazin și J.L. Rieupeyrout: *Le western ou le cinéma americain par excellence* (Paris, 1953).

* Adolph Zukor și Dale Kramer: *Le public n'a jamais tort* (Publicul are întotdeauna dreptate) (Traducere franceză 1954). (Ediția americană New-York 1953).

* Daniel Blum: *A pictorial history of the silent screen* (Istoria ilustrată a cinematografului mut) (Londra 1954).

* Borde și Chaumeton: *Panorama du film noir americain* (Paris, 1955).

** Richard Griffith și Arthur Mayer: *The Movies* (New York 1957) 60 de ani din istoria Hollywoodului și efectele sale asupra Americii, povestite în 1 000 de fotografii și 150 000 de cuvinte (Album ilustrat).

Biografii monografii și filmografii

Mary Pickford: *Sunshine and shadow* (Autobiografie) (Londra și New York 1956).

Mack Sennett și Cameron Ship: *King of comedy* (New York și Londra 1955). Autobiografie.

King Vidor: *A tree is a tree* (Londra și New York 1954). Autobiografie.

Herman G. Weinberg: *An index to the creative work of Erich von Stroheim* (Londra 1943).

Seymour Stern: *An index to the creative work of D.W. Griffith* (Trei broșuri filmografice, Londra 1944—1947).

William P. Wootten: *An index to the films of John Ford* (Londra, 1949).

Jean Mitry: *John Ford* (Două volume, Paris 1954).

Curtis Harrington: *An index to the films of Joseph von Sternberg* (Londra 1949).

Richard Griffith: *Frank Capra* (Londra 1950), Filmografie.

Herman G. Weinberg: *Robert J. Flaherty* (Londra 1946). Filmografie.

Jean Mitry: *Thomas H. Ince, maître du cinéma* (Paris 1958). Filmografie.

*** Louis Delluc: *Charlot* (Paris 1921).

** Pierre Leprohon: *Charles Chaplin* (Paris 1957). (Ed. a III-a adăugită unei lucrări publicate în 1936 și în 1946)).

Eisenstein, Bleiman, Kozînțev, Iutkevici: *Charles-Spencer Chaplin* (Moscova, 1945, în rusește).

Georges Sadoul: *Vie de Charlot* (Paris 1957). (Ed. a III-a revăzută și adăugită).

** Theodore Huff: *Charlie Chaplin* (Paris 1953, traducere franceză).

Robert D. Field: *The art of Walt Disney* (New York 1942).

INDEXUL CINEMATOGRAFELOR NAȚIONALE *

AFGANISTAN: 567
AFRICA NEAGRĂ: 578
ALBANIA: 516
ARABIA SAUDITĂ: 570
ARGENTINA: 359—360; 541—543
AUSTRALIA: 521; 549
AUSTRIA: 93—94; 357; 416; 521

BELGIA: 495—497
BIRMANIA: 563—564
BOLIVIA: 544
BRAZILIA: 361—362; 466; 538—540
BULGARIA: 355; 504—505

CANADA: 461—462; 547—548
CEHOSLOVACIA: 93; 327; 354—355 417; 462—464; 517
CEYLON: 564
CHILE: 361; 543
CHINA: 434 — 441; 466; 553
COLUMBIA: 544
COREEA: 555
CUBA: 536

DANEMARCA: 64; 87—91; 246—247; 422—424; 466; 491

EGIPT: 449—452; 573
ECUADOR: 544
ELVEȚIA: 497
FILIPINE: 557
FINLANDA: 492
FORMOZA (TAIVAN) 561

FRANȚA: 10—12; 15—20; 21—27; 22—37; 44—57; 57—62; 68—69; 73—75; 75—87; 111—117; 172—188; 204—207; 248—249; 288—310; 379—388; 394—399; 474—483

GERMANIA: 93 — 94; 156 — 171; 205; 255 — 267:

REPUBLICA FEDERALĂ GERMANĂ (R.F.G.) 416; 519;
REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ (R.D.G.) 415; 518;

GRECIA: 355, 501
GUATEMALA: 536

HAITI: 536
HONDURAS: 536
HONG KONG: 440; 550; 554

IDIȘ (filme vorbite) 570
INDIA: 441—449; 565—567
INDONEZIA: 556—558
IORDANIA: 570
IRAK: 569—570
IRAN: 568—569
ISRAEL: 570
ITALIA; 64—65; 95—100; 351, 388, 466, 468
IUGOSLAVIA: 355; 466; 514

---

* Acest index trimete la paginile unde au fost studiate pe scurt sau mai indelung, cinematograful și arta filmului în 75 de țări.

JAPONIA: 425—434; 466; 552

LIBAN: 573

MALAIA: 560;
MAREA BRITANIE: 37—43; 62—64; 67—68; 311; 317; 346—347; 363; 372; 406; 465; 483
MAROC: 576
MEXIC: 357—358; 532—535
MONGOLIA EXTERIOARĂ: 558

NICARAGUA: 535
NORVEGIA: 356; 466; 493
NOUA-ZEELANDĂ: 550

OLANDA: 313; 351; 494

PAKISTAN: 567
PANAMA: 536
PARAGUAY: 546
PERU: 544
POLONIA: 94; 355; 417; 466; 517
PORTO-RICO: 538
PORTUGALIA: 351; 500

REPUBLICA DOMINICANĂ: 537

ROMÎNIA: 355; 466; 505—514
RUSIA: 64; 93

SALVADOR: 536
SINGAPUR: 560
SIRIA: 572
SPANIA: 351; 498
STATELE-UNITE: 13—15; 29—30; 66—67; 68—70; 102—109; 115—118; 119—127; 128—141; 221; 268; 399; 459; 523
SUEDIA: 87, 148—154; 357; 419—422; 490
SIRIA: 571

TAILANDA: 563
TAIVAN: 561
TUNISIA: 575
TURCIA: 503

UNGARIA: 418, 516
U.R.S.S.: 188—203, 315; 331—345; 375—379; 410—415; 465; 485—490
URUGUAY: 546
UNIUNEA SUD-AFRICANĂ: 577

VENEZUELA: 545
VIETNAM: 561

BIBLIOTECA CENTRALĂ
[illegible]
IAȘI

TABLA DE MATERIE

Pag.

Cuvînt înainte V

Introducere.......................... 1

I. Invenţia aparatelor 3

II. Primele imagini animate: Louis Lumière .. 10

III. Inventatorul regiei: Georges Méliès 22

IV. Şcoala de la Brighton 37

V. Începuturile lui Pathé................... 44

VI. Evoluţia regiei (Europa şi America, 1902—1908) 57

VII. Avîntul exploatării cinematografice şi al filmului de artă......................... 68

VIII. Evoluţia cinematografului francez între 1909—1914 78

IX. Şcolile nordice 87

X. Cinematograful italian 95

XI. D. W. Griffith şi ascensiunea cinematografului american 102

XII. Evoluţia comicului de la Max Linder la Charlie Chaplin 111

XIII. Cinematograful american cucereşte supremaţia 122

XIV. Thomas Ince, D. W. Griffith, Charlie Chaplin ating culmile artei lor (America, 1916—1918) 132

XV. Înflorirea suedeză 148

XVI. Revelaţiile germane 156

XVII. Impresionismul francez 172

XVIII. Explozia sovietică 188

XIX. Avangarda în Franţa şi în restul lumii...... 204

XX. Zidirea cetăţii Hollywood 221

XXI. Înscăunarea filmului vorbitor 243

XXII. Cinematograful prehitlerian 255

XXIII. Cinematograful vorbitor american (1928—1941) 268

XXIV. Declinul şi renaşterea cinematografului francez (1930—1940) 288

XXV. Filmele documentare şi cinematograful de animaţie (1895—1939) 311

XXVI. Noua dezvoltare sovietică............... 331

XXVII. Noul avînt în Anglia și în alte țări (1914—1940) 346
XXVIII. Cinematograful anglo-saxon în timpul ostilităților 363
XXIX. Filmele de război în Europa Continentală 375
XXX. Perioada postbelică în Europa și în S.U.A. (1945—1950) 388
XXXI. Arta filmului în Orient (Japonia, China, India, Egipt) de la origini și pînă în 1950 425
XXXII. Noi tehnici. Dezvoltarea animației 453

XXXIII. Cinematograful, artă universală

1. Arta filmului în Europa 468

XXXIV. Cinematograful, artă universală

2. Arta filmului în cele două Americi-S.U.A. 523

XXXV. Cinematograful, artă universală

3. Arta filmului în Asia și Africa 552
Concluzii 579
Index al titlurilor de filme 583
Index alfabetic (nume proprii etc) 625
Principalele lucrări consultate 657
Index al cinematografelor naționale 669

Redactor responsabil : P. Mihăileanu.
Tehnoredactor : Gh. Popovici.
Corector : W. Berceanu.

Dat la cules : 13.09.1960. Bun de tipar : 14.03.1961. Tiraj 15.000+145 exemplare. Hîrtie semivelină de 65 gr./m.p. Format : 61×86/16. Coli editoriale : 49,28. Coli tipar : 43,00, +120 pag. planşe. A. : 2351/960. Pentru bibliotecile mari indicele de clasificare 778 (09). Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 7.

Tiparul executat sub comanda nr. 1516 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V. Stalin", Piaţa Scînteii nr. 1
Bucureşti — R.P.R.